

Der Parallelismus Ferdinand Hodlers

Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel
vorgelegt
von

Peter Dietschi
von Basel

1957

Birkhäuser AG. Basel

DER PARALLELISMUS FERDINAND HODLERS

Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Der Parallelismus Ferdinand Hodlers

Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel
vorgelegt
von

Peter Dietschi
von Basel



1957

Birkhäuser AG. Basel

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der
Herren Prof. Dr. J. Gantner und Prof. Dr. H. Reinhardt.

Basel, den 5. Juli 1956

Prof. Dr. Harald Fuchs
Dekan

Die vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als Band XVI der von
Joseph Gantner herausgegebenen Schriftenreihe «Basler Studien zur
Kunstgeschichte» im Birkhäuser Verlag Basel.

MEINEN ELTERN

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Abkürzungen	8
<i>Einleitung: Die Fragestellung</i>	9
<i>Erster Teil: Die Idee und ihre bildmässige Realisierung</i>	17
A. Die Theorie: Die Ansätze zu einer parallelistischen Ästhetik	18
Grenzen der Brauchbarkeit	18
Die Aufzeichnungen zum Thema	21
Ursache und Wirkung – Das parallelistische Blickerlebnis	23
Der sekundäre Charakter der Theorie	28
B. Das Werk: Die parallelistische Bildform	32
Fragen der Abgrenzung	32
Die Kriterien der parallelistischen Bildform	34
<i>Zweiter Teil: Die Entstehung der parallelistischen Bildform</i>	41
Einleitung	41
Der erste Stil (1872–1890)	42
Der zweite Stil (1890–1918)	52
Zwiespalt des Ausdrucks – Die Synthese der «paysages planétaires»	57
<i>Dritter Teil: Individuelle Vorstellungsform und intellektualistisches Prinzip</i>	65
Einleitung	65
Der Parallelismus als individuelle Vorstellungsform	68
Der Parallelismus als intellektualistisches Prinzip	75
Der Anteil der kollektiven Vorstellungsformen	84
Literaturverzeichnis	97
Abbildungsverzeichnis	103

ABKÜRZUNGEN

- Bender* Ewald Bender: Die Kunst Ferdinand Hodlers. Band 1. Rascher & Cie., Zürich 1923.
- Hugelschofer* Walter Hugelschofer: Ferdinand Hodler. Rascher & Cie., Zürich 1952.
- Loosli* C. A. Loosli: Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass. 4 Bände. R. Suter & Cie., Bern 1921-1924.
- CAL* C. A. Loosli: Ferdinand Hodler. Tafelwerk. Drei Mappen mit 276 Schwarzweiss-Reproduktionen nach Gemälden und Handzeichnungen, eine Mappe mit 28 farbigen Reproduktionen nach Gemälden. Rascher & Cie., Zürich 1919-1920.
- Mühlestein/Schmidt* Hans Mühlestein und Georg Schmidt: Ferdinand Hodler, sein Leben und Werk. Eugen Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich 1942.
- Müller* Werner Y. Müller: Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk. Band 2. Rascher & Cie., Zürich 1941.
- Überwasser* Walter Überwasser und Robert Spreng: Hodler. Köpfe und Gestalten. Rascher & Cie., Zürich 1947.

EINLEITUNG

Die Fragestellung

1.

Über wenige der grossen Gestalten neuerer Kunstgeschichte lautet das Urteil der Zeitgenossen und Nachfahren so widerspruchsvoll, überwiegend ungerecht, leidenschaftlich bewundernd oder erbarmungslos vernichtend, wie über den bedeutendsten Schweizer Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Ferdinand Hodler. Ihn, den Avantgardisten, dessen Schatten zu steinigem noch vor nicht allzu langer Zeit zum guten Ton gehört hatte, trugen seine fortschrittlich gesinnten Freunde guteidgenössisch auf den Schultern, so wie der verfemte junge Künstler selbst im «Schwingerumzug» seine Zukunft erträumt haben mochte; auf das Banner einer national-schweizerischen Kunst haben sie, die Unbesonnenen, seinen Namen geheftet und zum Heros der Jugend wurde er erkoren, die um die Jahrhundertwende einen neuen, einen eigenen Stil zu kreieren entschlossen war. Inzwischen haben zwei Kriege des Schreckens und des Schmerzes die Welt, die er und die ihn geformt, ausgelöscht und nachdem man hart mit ihm ins Gericht gegangen, ist es still geworden um Ferdinand Hodler.

Es ist das alte Lied, das Lied vom verkannten Künstler: nichts ist wandelbarer als der Ruhm. Es gibt keine endgültige Wahrheit über Vergangenes. Wir haben heute längst gelernt, von der Wissenschaft alles, nur nicht ein objektives Werturteil zu erwarten. Das sind Probleme, die sich mit den gegenwärtigen Denkmethode nicht auflösen lassen. Selbst das Urteil des Historikers, der rückblickend die wahre geschichts- und schicksalsbildende Bedeutung eines einzelnen oder eines ganzen Zeitstiles zu erforschen sucht, ist darum vorgeformt, weil es eingeschränkt wird durch seine persönliche Gleichung und durch die Bindung an seine eigene Epoche.

Und dennoch: auch Kunstwerke haben ihr Fegfeuer. Es dauert immer eine Weile, bis das Zeitliche von ihnen abgefallen ist. Dann wachsen sie über die erste Kritik hinaus. Das Pendel beginnt sich einzuspielen. Nie sind wir ungerechter als im Urteil über die Kunst von gestern. Sie hat zu büssen für die Sünden der Väter, ihr wird die Schuld zugeschoben für die gegenwärtige verfahrenere Situation. Man sollte aber nicht die Barometer für den Klimasturz verantwortlich machen, wenn man nicht als unzurechnungsfähig erklärt werden will.

So ist denn heute das Hodler-Bild abermals in Wandlung begriffen. Es scheint, als bewahrheitete sich auch in der Geschichte des Ruhmes, jenes dem Kunsthistoriker wohlbekannte Gesetz, wonach ein Künstler lieber bei den Lehrern seines Lehrers anknüpft. Zwar hat man immer schon gesehen, dass Hodlers *Œuvre* gegensätzliche Elemente in sich schliesst, Gegensätze, die, wie Mühlestein/Schmidt¹ sehr schön gezeigt haben, auf ein «sowohl als auch» von «realistischen» und «idealistischen» Ausdrucksmitteln zurückgehen; allein, erst die jüngste Zeit, deren Ideale durch einen Zweiten Weltkrieg zerschlagen worden sind, die, in ihrem Fortschrittsglauben erschüttert, mit zukunftsfreudiger, tendenziöser Gedankenmalerei wenig mehr anzufangen weiss, hat hieraus für das Werturteil die Konsequenzen gezogen: die Werke des frühen Hodler, vor allem aber die sogenannten «paysages planétaires» der Spätzeit, sowie die letzten Bildnisse sind es, denen sie die Palme reicht².

Die Frage nach den tieferen Gründen dieser neuerlichen Umwertung sei hier nicht berührt, sie zu beantworten ist Aufgabe der Kulturpsychologen. Die Kunstwissenschaft kann hier nur beschreibend, nicht aber erklärend aushelfen. Nur soviel sei gesagt: Nicht allein die Kunst Hodlers verlangt heute nach einer neuen Interpretation, auch die Umwelt, an die er gebunden, aus deren Nährboden seine Gesichte gewachsen sind, wird mehr und mehr in ihrer für die Kultursituation unserer Zeit grundlegenden Bedeutung erkannt. So der Historismus, aber auch der Jugendstil, der, obgleich als geistige Bewegung noch nicht zu Ende, langsam für eine geschichtliche Betrachtungsweise reif zu werden beginnt.

2.

In solcher Lage bedarf eine erneute Beschäftigung mit Hodler keiner weiteren Rechtfertigung. Schliesslich geht es darum, einen Maler, der wie kein zweiter den Charakter unseres Volkes repräsentiert, vor dem Forum

¹ *Hans Mühlestein und Georg Schmidt*, Ferdinand Hodler, sein Leben und Werk. Erlenbach-Zürich 1942.

² Vgl. hierzu den Katalog der grossen Hodler-Ausstellung der «Pro Helvetia», die im Sommer 1954 in Köln, Hamburg und München zu sehen war. – Über den unerwarteten Erfolg der Schau, namentlich bei der jüngeren Generation: *Carl Georg Heise*, Ferdinand Hodler in Deutschland. Ansprache zur Eröffnung der Ferdinand-Hodler-Ausstellung in Hamburg. «Schweizer Monatshefte», 34. Jahrgang, Heft 9, Dezember 1954, S. 527 ff.

des Auslandes zu rehabilitieren. Erstes Ziel der modernen Hodler-Forschung wird es daher sein, wissenschaftlich begründbare Maßstäbe der Beurteilung zu liefern anstelle unbeweisbarer Spekulationen. Denn viel ist über Hodler geschrieben worden, wie es sich für einen «Nationalmaler» gehört, viel sich Widersprechendes auch – wir haben es angedeutet –, aber es fehlen die wirklich tiefeschürfenden Spezialuntersuchungen, auf die sich bauen lässt.

Hier könnte die vorliegende Arbeit eine Lücke ausfüllen. Ihre Absicht jedenfalls ist es, die Umrisse des neu sich abzeichnenden Hodler-Bildes noch schärfer erscheinen zu lassen, Meilensteine zu errichten, an denen man sich orientieren kann. Im besonderen liegt uns daran, die oben erwähnte Gegensätzlichkeit von «realistischer» und «idealistischer» Ausdrucksweise überzeugender zu erklären als das bisher geschehen ist. Fragen der Qualität werden bei dieser Gelegenheit nicht zu umgehen sein, auch wenn der Kunsthistoriker sich darauf beschränken sollte, die Wege dazu zu ebnen, nicht selber sie zu befahren.

Warum aber, so wird man mir entgegenhalten, musste ausgerechnet der Parallelismus Vorwurf sein? Man sollte doch meinen, dass er nicht gerade das geeignetste Objekt darstellte, die dauernden Werte der Hodlerschen Kunst aufzuzeigen. Die Frage ist berechtigt, doch ist darauf zu erwidern, was jeder Künstler weiss: dass eine Helligkeit, wenn sie mit dunkleren Tönen kontrastiert, an Reinheit und Leuchtkraft gewinnt. Wichtiger jedoch ist die Einsicht, dass jede Untersuchung über das Problem des Parallelismus ins Zentrum von Hodlers Künstlerpersönlichkeit führen *muss*, nicht nur, weil dies sein eigentliches und eigenstes Anliegen gewesen ist, sondern, weil hierdurch der ernsthafteste Vorwurf, der gegen Hodler erhoben worden ist, eben jener der konstruierten Gedankenmalerei, einmal von Grund an auf seine Begründbarkeit hin geprüft werden kann. Von dieser Seite aus betrachtend, kann man dem Thema seine Berechtigung nicht wohl absprechen.

3.

Eine gewisse Aktualität kommt diesen Untersuchungen aber noch aus einem anderen Grunde zu. Sie liegen nämlich durchaus auf der Linie der allgemeinen Diskussion, wie sie heute um den Wert und Unwert der überkommenen Stilvorstellungen geführt wird und die Fundamente der Kunst neu zu erforschen und festzulegen sucht. Ich meine das Problem der Vorstellungsformen, das seit Heinrich Wölfflin die Kunstwissenschaft immer

wieder beschäftigt hat, wobei vor allem von Seiten der Tiefenpsychologie wertvolle und vertiefende Einsichten zu erwarten sind¹. Der Begriff hat nämlich, wie mir scheint, seine Geltung nicht nur für ganze Epochen, als Ausdruck ihres kollektiven Unbewussten, sondern in übertragenem Sinne ebenso für den schöpferischen einzelnen, der, obgleich gebunden an den Kulturkanon seiner Zeit, die Welt nach Massgabe seiner einmaligen psychischen Struktur gestaltet.

Damit ergibt sich für unsere Arbeit ein vollkommen neuer Aspekt. Man wird dann die parallelistischen Ingredienzien im bildnerischen Œuvre Hoders nicht nur gesondert betrachten und mit der Feststellung sich begnügen dürfen, dass und in welchem Grade sie durch des Künstlers Umwelt mitbestimmt worden sind. Es ist auch von Vorteil, wenn die Relationen zwischen dem konkreten Kunstwerk und dem schöpferischen Individuum zum Ausdruck kommen, denn hier liegen, sind durch den Zerfall der Stileinheit die Vergleichsmöglichkeiten aufgehoben, die Ansatzpunkte zu einem auf erweisbaren Fakten und nicht nur auf subjektivem Empfinden beruhenden Qualitätsurteil. Die Frage, ob der Parallelismus Hoders als individuelle Vorstellungsform – ein Begriff, von dem zu reden sein wird – oder als intellektualistisches Prinzip zu verstehen sei, ist daher ersten Ranges und drängt sich sogleich bei jeder Werturteilsbildung auf.

Ein Wort noch zur Abgrenzung. Es ist verlockend, dem Wink der Psychologen weiter zu folgen und mit den Mitteln der Psychoanalyse das Phänomen des Parallelismus erklären zu wollen. Hier scheiden sich jedoch die Zuständigkeitsbereiche. C. G. Jung hat das sehr klar ausgesprochen: «Prinzip der Psychologie ist, das gegebene psychische Material als ein aus kausalen Prämissen Ableitbares erscheinen zu lassen; Prinzip der Kunstwissenschaft ist es, das Psychische als ein schlechthin Seiendes zu betrachten, ob es sich nun um ein Kunstwerk oder um den Künstler handelt².» Das ändert nichts daran, dass von seiten der Tiefenpsychologie viel Neues zur Klärung des Problems beizubringen ist. Der einzige Versuch, der von einem Psychoanalytiker zum Thema unternommen worden ist, bleibt allerdings völlig unzulänglich³.

¹ Es sei hier nur auf die Begründung einer transpersonalen Psychologie hingewiesen, die, beruhend auf der Entdeckung des kollektiven, allgemein menschlichen Unbewussten durch C. G. Jung, die Erforschung des schöpferischen Prozesses erst eigentlich ermöglicht hat. Für die Kunstgeschichte bleibt hier indessen noch sehr viel zu tun.

² C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*. Zürich 1950, S. 7.

³ H. Bebn-Eschenburg, *Ferdinand Hodlers Parallelismus*. «Psychoanalytische Bewegung», Wien, Juli/August 1931, Heft 4, III. Jahrgang. Sonderheft «Schweiz», S. 329 ff.

4.

Indessen ist damit noch nicht alles gesagt. Das parallelistische Kunstwerk muss aus dieser individualistischen Betrachtungsweise herausgelöst, muss wieder Objekt geschichtlicher Betrachtung werden. Vor allem ist der Anteil der Umwelt, genauer: der (rudimentären) allgemeinen Vorstellungsformen der Zeit, der es angehört, abzugrenzen und damit seine Stellung in der Stilgeschichte. Man wird dann nicht übersehen dürfen, dass der Parallelismus Ferdinand Hodlers insbesondere in der gleichzeitigen nachimpressionistischen Kunst Frankreichs seine Entsprechungen hat, indem den Bestrebungen Gauguins und der Symbolisten, van Goghs und Cézannes grundsätzlich Verwandtes innewohnt.

Mit Recht hat man aber auch wiederholt den Einfluss geltend gemacht, der Hodler durch seinen Lehrer Barthélemy Menn zugekommen ist. Hier liegen die Dinge freilich undurchsichtiger. Die Schwierigkeit, die Vorbildlichkeit Menns abzuklären, besteht darin, dass über den Künstler und Menschen Menn in der Wissenschaft noch zu wenig Klarheit herrscht. Auch handelt es sich dabei insofern um etwas anderes, als, da direkte Berührungspunkte vorliegen, die Möglichkeit zu prüfen ist, ob und in welchem Masse Menn als Ideator des Parallelismus in Frage kommen könnte. Und immer hat ja Hodler nur im Tone tiefster Verehrung von seinem Lehrer gesprochen, dem er, wie er sagte, «sein Bestes» zu verdanken habe.

Wir dürfen hier endlich den Zusammenhang vermuten, der zwischen gewissen Stilmerkmalen der Hodlerschen Kunst und dem Jugendstil besteht. Auch in dieser Frage ist eine unmittelbare Beeinflussung, wenn auch nicht der parallelistischen Idee als solcher, so doch ihrer bildmässigen Realisierung in Erwägung zu ziehen.

5.

Aus alledem, was bisher gesagt worden ist, dürfte die Absicht, die dieser Arbeit zugrunde liegt, leicht zu ersehen sein. Wenn, wie wir meinen, der Zeitpunkt gekommen ist, an dem wir Hodler zu sehen vermögen in seiner jenseits der zeitlichen Bedingtheit ruhenden, historischen Gestalt, so mag es erwünscht sein, auch von seiten der Wissenschaft in diesem Sinne einen, wenn auch bescheidenen Beitrag zu leisten.

Es versteht sich, und es wird mir das wohl niemand zum Vorwurf machen wollen, dass, wer solches plant, gezwungen ist, selbst Stellung zu beziehen. Denn schliesslich wird die Kunstgeschichte auch nur von Menschen geschrieben. Dieser eigene Standpunkt liegt aber, um das gleich vorweg zu

nehmen, durchaus auf der Linie der neuen, oben angedeuteten Hodlersicht. Von einer Reihe von Schlussfolgerungen weiss ich daher, dass sie Anlass zu Angriffen geben wird. Vor allem dürfte der (wertend gemeinte) Ausdruck «Manier» im Hinblick auf das reife, seltener das frühe und späte Werk Hodlers auf Widerstand stossen; er schien mir aber gerechtfertigt, wo es sich darum handelte, die Folgen einer absichtsvoll gepflegten Stilisierung zu kennzeichnen.

Das gilt auch für eine weitere Behauptung, die in den gleichen Zusammenhang gehört, nämlich jene, dass durch das gesamte Œuvre Hodlers hindurch eine «realistische Unterströmung» zu verfolgen sei. Ihr sind die grossen und herrlichen Werke zu verdanken, wie die «Montblanc»-Landschaften, die späten Selbstporträts oder die Bildnisse der kranken Madame Darel, die, frei von jeglicher Prinzipientreue, zum Reinsten und Ergreifendsten gehören, was Hodler zu geben vergönnt war. Es wird hier aber natürlich immer Grenzen geben, die umstritten sind.

Sollte sich das diesen Untersuchungen zugrunde gelegte methodische Vorgehen, d.h. die Einführung des Begriffes der Wölfflinschen «Vorstellungsform» in die Stilcharakteristik nicht nur ganzer Zeit- sondern auch einzelner Individualstile (daher die hier vorgeschlagene Differenzierung in «kollektive» und «individuelle» Vorstellungsformen) über den Fall Hodler hinaus als brauchbar erweisen, so wäre damit für die Erkenntnis und Erforschung der beiden vergangenen «stillosen» Jahrhunderte allerdings ein neuer Gesichtspunkt geschaffen. Man wird dann dem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden allgemeinen Stilverfall vielleicht etwas weniger ratlos gegenüberstehen, wird ihn geistesgeschichtlich und psychologisch als die notwendige Konsequenz der fortschreitenden Individuation des abendländischen Menschen verstehen lernen. Das Beispiel Hodlers, so schien mir, würde die Folgen dieses denkwürdigen Prozesses in ganz besonderer Eindringlichkeit vor Augen führen, und so hat denn dieser Arbeit durchaus ein zweifaches Ziel vorgeschwebt.

Und noch etwas: Am 25. Juni 1910, am Tage der Feier ihres 450jährigen Bestehens, hat die Universität Basel Ferdinand Hodler den Ehrendoktor der «philosophischen Fakultät» zugesprochen, weil er «seit Beginn dieses Jahrhunderts seine Kunst derart ausübte, dass er, stets seinem eigenen Genius treu bleibend, Art und Wesen des gesamten Schweizervolkes bildhaft zum Ausdruck brachte¹.» Der Gedanke ist schön, dass der Meister an der selben

¹ Das Zitat nach *Loosli*, Band I, S. 254.

Universität bald fünfzig Jahre später erneut, diesmal durch eine Dissertation, geehrt wird. So hat denn sein Ruhm doch standgehalten.

Dem aufmerksamen Leser wird indessen nicht entgangen sein, dass die Laudatio nur jene Werke nennt, die «seit Beginn dieses Jahrhunderts» entstanden sind. Dass man Hodler vor allen Dingen als den Begründer einer schweizerischen «Nationalkunst» gesehen und gefeiert hat, wird dadurch offenbar und gleich darauf auch ausgesprochen. Heute würde man vorsichtiger argumentieren und seine Karten nicht so unverhohlen aufdecken, wenn man nicht den Vorwurf des Nationalismus auf sich nehmen will. Das Missverständnis ist jedoch ein lässliches und liegt durchaus im Geiste der Zeit. Man konnte ja schliesslich nicht voraussehen, dass Hodlers Kunst ohne Schule, ohne Nachfolge bleiben würde.

Ihr Verdienst ist darum nicht geringer geworden. Es liegt, so wie wir es heute sehen, in der Schilderung eines lebenslangen, unverdrossenen Bemühens um hohe Werte und darin, dass das einfache, gütige und kindliche Wesen dieses Menschen ein so adäquates bildnerisches Gleichnis gefunden hat. Sollte man denn nicht auch von den Künstlern nur das ihnen Angemessene fordern dürfen?

DIE IDEE UND IHRE BILDMÄSSIGE REALISIERUNG

«Parallelismus»: darunter ist zunächst der Eindruck verstanden, den verschiedene Dinge in formaler Übereinstimmung hervorrufen. Der Begriff ist selbst in dieser einschränkenden Definition nicht der kunstwissenschaftlichen Terminologie vorbehalten; man kann ihn in analoger Bedeutung auch in anderem Zusammenhange antreffen, in Sonderheit in jenem der Mathematik und der Literatur und überall dort, wo das Stilmittel der Wiederholung, der Symmetrie bezeichnet werden soll.

Zur Klärung des Hodlerschen Sinngehalts des Wortes ist mit dieser Begriffsbestimmung jedoch nicht viel gewonnen. Hier liegt der Sachverhalt insofern anders, als ein allgemein anerkannter Terminus nicht von aussen her, zur Stilcharakteristik, durch den Kunsthistoriker an sein Werk herangetragen, sondern vom Künstler selbst mit Nachdruck als sein eigenes, sein eigenstes Kompositionsprinzip erkannt worden ist. «Den Parallelismus formuliert, ihn bewusst und praktisch in meiner Kunst als erster angewandt zu haben, ist mein Verdienst, das mir niemand rauben kann. Darum bin ich nicht ein Maler unter Malern, sondern ein Datum¹.»

Und wirklich: Hodler hat den Begriff des Parallelismus in solchem Masse mit persönlichem Vorstellungsinhalt angereichert, dass man seine Anwendung auf andere Gebiete der bildenden Kunst jetzt gern vermeidet. Man wird darum, und um unerwünschten Assoziationen vorzubeugen, ein ägyptisches Relief, ein byzantinisches Mosaik oder, um ein näher liegendes Beispiel herauszugreifen, Gauguins «Ta Matete» nicht «parallelistisch» nennen, obgleich die Bezeichnung für alle drei Fälle durchaus zu Recht besteht, es sei denn, man wolle sie ausdrücklich zu Hodler in vergleichende Beziehung setzen.

Indessen fällt die Gefahr einer möglichen Begriffsverwirrung vorerst kaum nennenswert ins Gewicht. Denn, während die Sonderbedeutung des Parallelismus im Hinblick auf Hodler zwar immer schon gesehen worden ist und ja auch angesichts des Aufhebens, das er selbst davon gemacht hat, sinnvollerweise nicht bestritten werden kann, so besteht doch unter den gelehrten Beurteilern keine einheitliche Meinung darüber, worin die eigentlichen

¹ Das Zitat nach *C. A. Loosli*, Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers. Basel 1938, S. 182.

Merkmale der spezifisch Hodlerschen Interpretation des Begriffes zu erkennen sind, noch auch darüber, welche bildmässige Realisierung sie im einzelnen erfahren haben.

Hier mag denn eine Klarstellung wünschenswert erscheinen. Sie bildet für unseren Zusammenhang Voraussetzung und Grundlage, auf der allein die späteren Schlussfolgerungen zu bestehen vermögen. Der Weg, der zu diesem Ziele führt, ist vorgezeichnet: Nur die Befragung der schriftlichen Quellen zum Thema, die aus Hodlers Nachlass überaus zahlreich auf uns gekommen sind, kann ihm als Ausgangspunkt dienen. Dann ist der weitere Verlauf bestimmt. Die Übertragung der aus der Theorie gewonnenen Definition auf das künstlerische Œuvre sollte sich sodann, so möchte man annehmen, von selbst ergeben.

A. Die Theorie :

Die Ansätze zu einer parallelistischen Ästhetik

Grenzen der Brauchbarkeit

In Wirklichkeit liegen die Dinge freilich nicht so einfach. Schon eine oberflächliche Sichtung des heute zur Verfügung stehenden Materials lässt es zum mindesten fragwürdig erscheinen, ob Hodlers schriftlichen Aufzeichnungen der Wert einer zielbewusst und systematisch erarbeiteten parallelistischen «Kunsttheorie» beizumessen ist. Bei näherer Prüfung wird man eher finden, dass es sich hier um nichts weiter denn eine Aufhäufung unkontrollierter und unkontrollierbarer Gedankenassoziationen handelt, denen keinerlei tieferer Erkenntniswert zukommt. Darin ist wohl auch einer der Gründe zu erblicken, aus denen selbst die neuere Forschung von der literarischen Tätigkeit Hodlers so wenig Kenntnis nimmt. Doch ist in diesem Zusammenhange wiederum daran zu erinnern, dass, wie oben angedeutet, vorläufig nur ein Teil dieser Schriften, und nur der geringere, der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich ist¹. Die Frage bleibt dessen ungeachtet bestehen, und es verlohnt sich, näher darauf einzugehen.

¹ Das gesamte Material, soweit es sich erhalten hat, befindet sich heute noch im Besitze C. A. Looslis, der allerdings mir mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, dass auch dessen erneute, in jedem Falle aber sehr beschwerliche Durcharbeitung zu keinen wesentlich neuen Ergebnissen führen dürfte. Eine Auswahl hat Loosli selbst im vierten Band seiner grossen Hodler-Monographie unter dem Titel «Aus Hodlers schriftlichem Nachlass», S. 175 ff., publiziert. Wir werden uns im folgenden hierauf zu beziehen haben.

In erster Linie wäre hier der fragmentarische Charakter der Aufzeichnungen zu nennen, der eine gerechte Beurteilung der jeweils vorgetragenen Meinungen ausserordentlich erschwert. Das mag zum Teil in der Tatsache begründet sein, dass uns eben nur eine Auswahl zur Verfügung steht, liegt aber auch daran, dass sie nicht immer ganz glücklich getroffen worden ist, insbesondere einer sinnvollen Gliederung nach Themengruppen ermangelt; es liegt zum anderen Teil an Hodler selbst, dessen stärkste Seite, wie alle, die ihn kannten, bestätigen und alles, was man von ihm weiss, vermuten lässt, nicht das Theoretisieren war.

So wird man selten einen Gedanken ausgesprochen finden, der logisch zu Ende gedacht worden wäre, seltener noch ihn in sprachlich einwandfreier Formulierung vorgesetzt bekommen. Man lese, was Loosli, der, wenn irgendeiner, von den Arbeitsmethoden Hodlers unterrichtet war, darüber schreibt: «Er (Hodler) notierte sich fortlaufend, was ihm gerade befiel, kümmerte sich nachher nur insoweit darum, als er es noch brauchte und nicht verlegt, oder vergessen hatte. In ihrer ursprünglichen Form wären also seine Tagebücher, so gewissenhaft und regelmässig sie auch geführt wurden, durchaus undruckfähig; denn zwischen einem kaum klar formulierten, blitzartig sein Gehirn durchzuckenden Gedanken, den er, lapidar, seinem Notizbuch anvertraute und einer ernsthaften Abhandlung über irgendeine gewichtige Berufsfrage, drängten sich Vermerke über Bestellungen beim Rahmenhändler, Abmachungen mit Modellen oder Freunden und Kunden, gelegentlich mehr oder weniger faule Witze, Skizzen, viel Skizzen, kabbalistische Zeichen, die sich bei näherem Zusehen als notierte Jasspartien erweisen usw., ein. Gelegentlich, nicht allzuselten sogar, Auseinandersetzungen mit sich selbst oder andern, doch alles in so stenographisch abgekürzter, verstümmelter, embryonenhafter Form, dass es mir, ohne seinen Beistand, oft geradezu unmöglich gewesen wäre, irgendeinen vernünftigen Sinn daraus abzuleiten¹.»

Was hier gesagt wird ist jederzeit durch Beispiele zu belegen; eines nur möge genügen: «Der Schmerz. Begrenzung durch die Extremitäten. Wirken wie ein Ornament. Das Parallele wirkt auch so, dass es Unterschiedliches sichtbar macht. Das Parallele hat den Vorteil, sehr rasch gesehen zu sein. – In Rom hat mir (unleserlich) imponiert, wegen seinem auffallenden Parallelismus. Leider kam ein zweiter, ein – pfuschten ihm... hierauf den Apfelbaum an, er besudelte also den Styl in vertikalen, der originell war².» Nun,

¹ Loosli, Band IV, S. 175.

² Loosli, Band IV, S. 211.

ist die in diesen Zeilen zur Schau getragene Gedankenverwirrung auch nicht gerade die Regel, so ist sie darum nicht weniger aufschlussreich: Der Vorwurf der «*peinture cérébrale*», der oft genug gegen Hodler erhoben worden ist, erscheint darin in einem neuen Licht, jedoch in keinem härteren.

Nicht minder auffallend ist, dass trotz der Ichbezogenheit der schriftlichen Dokumente diesen so gut wie jede persönliche Sphäre fehlt. Selbst in den Briefen, ja dort besonders deutlich, wird die Frucht des eigentlich Menschlichen kaum angeritzt. So bleibt auch alles, was Hodler über seinen Parallelismus schrieb, und er füllte ganze Hefte damit, merkwürdig allgemein, gedanklich, blass und wenngleich auf reale Anschauung gegründet, ohne die Überzeugungskraft eigenen Erlebens.

Kaum je bricht die Heiterkeit des Herzens, die seine Freunde so an ihm liebten, kaum je seine Güte, seine Menschlichkeit in diesen Worten auf; kein Ton, der seelische Erschütterung verriete, Verzweiflung oder Leidenschaft befreite, wird hier jemals angerührt, wie in den so ergreifenden Briefen van Goghs, seines genauen Zeitgenossen. Aber auch zu keinem kühnen Flug der dichterischen Phantasie hat seine Feder angesetzt, und gerade ein Vergleich mit Lionardo, dessen so ähnlich fragmentarisch hingeworfene Präfigurationen sich dem Leser mitunter in der Erinnerung aufdrängen, lehrt, wie wenig Hodler ein Meister der Sprache war, und vor allem: wie wenig er zu sagen hatte.

Man braucht nicht bis zu Lionardo zurückzugehen, muss nur unter den Zeitgenossen Ausschau halten, um zu erkennen, wie bemessen Hodlers geistige Potenz gewesen ist. Van Gogh ist schon genannt worden, Hans von Marées wäre noch anzuführen, aber auch Max Liebermann, Seurat, Delacroix, der älter war, und vor allem Adolf Hildebrand, auf dessen prägnant und gescheit formulierte Schrift «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» (Strassburg 1893) wir noch zu sprechen kommen werden: sie alle sind schärfere Denker als Hodler gewesen. Indessen muss man sich wohl hüten, voreilige Rückschlüsse von der Theorie auf die Praxis, d. h. auf das konkrete Kunstwerk, zu ziehen; es sind diese Folgerungen niemals zwingend, denn ist es nicht oft so, dass, was ein Künstler über seine eigene Kunst aussagt, nicht nur nicht zum Besten gehören muss, was sich darüber aussagen liesse, sondern damit gar nicht übereinzustimmen braucht? Und immer wird das irrationale Schöpferische letztlich aller verstandesmässigen Erklärungs- und Ableitungsversuche spotten.

Aber nur das Schöpferische. Für alle rationale Theorie jedoch, ebenso wie für alle von ihr aus intendierte Kunst, zu der wir nicht zuletzt die paralleli-

stische werden zählen müssen, bleibt, was nicht wegzudiskutieren ist, das jeweilige Intelligenzniveau des Künstlers von ausschlaggebender Bedeutung. Man muss das sehen, wenn man den Wert der theoretischen Aufzeichnungen Hodlers für den Versuch einer Deutung seines parallelistischen Prinzips er-messen will.

Aber selbst wenn die Vollständigkeit der Aufzeichnungen erhalten ge-blieben wäre und auch der Worte Sinn weniger Kopfzerbrechen verursachte, so ist ihre Brauchbarkeit dadurch begrenzt, dass Hodler zwar wohl vom Parallelismus an sich, von seinen Erscheinungsformen in der Natur und im Leben der Menschen, nie aber vom Parallelismus seiner Bilder spricht. Bringt er, was selten genug geschieht¹, die Rede einmal auf eines seiner Werke, so nur darum, um dem Unverständnis der Betrachter zu begegnen, um zu ver-söhnen oder zu werben, und dann wird vielleicht auch die parallelistische Kompositionsweise dieses oder jenes Bildes gestreift und gesagt, dass und warum es nach eben diesem Gesetz gebaut sei, mehr aber erfahren wir nicht. Namentlich bleibt uns Hodler eine Erklärung darüber schuldig, mit welchen formalen Mitteln er die parallelistische Wirkung seiner Bilder erzielt habe und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssten, damit sich diese auch un-abhängig vom Vorwurf einstelle.

Angesichts dieser Tatsachen fruchtet es wenig, die theoretischen Auf-zeichnungen Hodlers als authentisches Quellenmaterial heranzuziehen, jeden-falls wird, wer in ihnen so etwas wie ein parallelistisches «Rezept» gesucht hat, sich in seinen Erwartungen enttäuscht sehen. Was uns in diesem Zu-sammenhang noch weiter interessieren kann, sind, wie angedeutet, die zahl-reichen Äusserungen über Ursache und Wirkung des parallelistischen Prin-zips, über die «Idee», die dahinter steht. Sie muss letztlich auch in seinen Bildern nachzuweisen sein. Hier gilt es nun weiterzusehen.

Die Aufzeichnungen zum Thema

In diesem amorphen Komplex zu Papier gebrachter Assoziationen, im Vorbeigehen festgehaltener Beobachtungen eines Malerauges und unge-schliffener Bruchstücke kunsttheoretischer Systeme, die in der Mehrzahl als

¹ So in den von *Loosli* aus dem Nachlass veröffentlichten «Selbsterklärungen einiger meiner Bilder», Band IV, S. 284 ff., die sich indessen nur auf die grossen Mehrfiguren-kompositionen der neunziger Jahre beziehen und auch hier nur indirekte Schlüsse auf das parallelistische Kompositionsprinzip zulassen. Eine frühere Fassung der «Selbsterklärungen» ebenda S. 207 ff.

Präparationen für Hodlers pädagogische Tätigkeit zu deuten sind, nehmen die Abhandlungen über den Parallelismus einen ganz besonderen Rang ein. Nicht nur ist die Permanenz, mit der sie wiederkehren, auffällig – woraus im übrigen zu erschliessen ist, welche Bedeutung ihnen Hodler beimass –, auch in der reicheren Anschauung zeichnen sie sich vor den anderen Blättern aus.

Hinsichtlich der Permanenz ist nun aber ein Umstand zu erwähnen, der zunächst als befremdlich, ja als unverständlich erscheinen muss, die Tatsache nämlich, dass der überwiegende Teil der Aufzeichnungen zum Thema mitunter beinahe wortgetreue Wiederholungen eines schon einmal Ausgesprochenen darstellt, als hätte Hodler, indem er den gleichen Gedanken immer und immer wieder umkreiste, sich über dessen Tragfähigkeit stets aufs neue Rechenschaft ablegen müssen, sich gleichsam seine Richtigkeit jedesmal erneut bestätigend.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass sich für etliche dieser scheinbaren Wiederholungen die Annahme einer späteren Redaktion im Sinne einer stilistischen Umarbeitung als gerechtfertigt erweist, indem jeweils die inhaltlich geklärtere und sprachlich durchgeformtere Fassung einer jüngeren Entstehungszeit angehören muss. Mehr ist freilich nicht zu sagen¹.

Die frühesten nachprüfbaren Notizen über den Parallelismus datieren aus dem Beginn der neunziger Jahre, doch ist, was aufschlussreich wäre, die erstmalige Verwendung des Begriffes nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Sie muss indessen in diese Zeit fallen, doch nicht nach 1893, in welchem Jahre Hodler von zweien seiner Bilder an Büzberger schrieb, dass sie «nach dem Prinzip des Parallelismus» gearbeitet seien².

Definitiver äusserte sich Hodler zu dem Problem jedoch erst im Februar des Jahres 1897, als er aus Anlass seiner Freiburger Professur vor dem dortigen Kunstverein einen Vortrag über die «Mission de l'Artiste» hielt, der am 18. März 1897 von der «Liberté de Fribourg» nahezu wörtlich referiert worden ist³. Einige der bei Loosli im Nachlass abgedruckten Textproben

¹ Der einzige, der hierzu Definitiveres hätte beibringen können, wäre wiederum *Loosli* gewesen; er hat es aber bedauerlicherweise unterlassen, die aus dem Nachlass abgedruckten Blätter einzeln zu datieren, so dass, wer sich heute mit der Frage beschäftigt, diesbezüglich mit wenigen Ausnahmen auf reine Vermutungen angewiesen ist. – Als Beispiel für einen von Hodler mehrfach überholten Text seien die «Selbsterklärungen einiger meiner Bilder» genannt, die *Loosli* im vierten Band seiner Hodler-Monographie in einer früheren Fassung auf Seite 207, in einer späteren auf Seite 284 abdruckt.

² *Loosli*, Band IV, S. 335.

³ Erstmals nach dem französischen Originaltext wiederveröffentlicht von *Bender*, op.cit. S. 231 ff. Eine deutsche Übersetzung bei *Loosli*, Band IV, S. 307 ff.

können als Entwürfe für diesen Vortrag identifiziert werden, andere wiederum sind Skizzen zu einer späteren, nicht näher datierbaren Abhandlung über den Parallelismus, welche, kombiniert mit dem Text des Freiburger Vortrages und in einer von Hodler autorisierten Übersetzung Benders in der Folge unter dem Titel «Über die Kunst» weithin bekannt geworden ist¹.

Was sich Hodler später und bis in die letzten Jahre hinein zu dem Thema aufnotiert hat, ist sowohl dem Inhalt als auch der Form nach von dieser Schrift, die im übrigen Hodlers einzige geblieben ist, kaum noch zu unterscheiden. Wenn Loosli und andere immer wieder betonen, wie sehr der Parallelismus von Hodler nach und nach zum allgemeingültigen Naturgesetz, «ohne dessen Voraussetzung keine einigermaßen vernünftige Weltanschauung standhalten wird²», mehr noch, zur philosophischen Doktrin erhoben worden sei, so mag ihnen das, die sie Hodler noch persönlich gekannt haben, gesprächsweise suggeriert worden sein, den authentischen Aufzeichnungen jedenfalls ist nichts dergleichen zu entnehmen. Die Möglichkeit einer bewusst geförderten Ausweitung und Vergeistigung einer ursprünglich rein künstlerischen Überlegung sei darum nicht bestritten; auch hat ja eine auffallende Tendenz zur Abstraktion, zur Typisierung immer schon – wir haben darauf hingewiesen – in Hodlers literarischem Schaffen gelegen, von allem Anfang an³.

Entscheidend für uns bleibt, was Hodler selbst zu dem Thema beigebracht hat, soll unser Definitionsversuch nicht durch fremde Meinungen mitbestimmt werden. Das daraufhin zu befragende Material ist genannt worden, desgleichen seine Fragwürdigkeit, die Grenzen der Verwendbarkeit. Der Aufsatz «Über die Kunst» wird aus den oben erwähnten Gründen im Mittelpunkt des Interesses stehen, auf ihn werden wir uns in der Folge zu beziehen haben und das schon darum, weil Hodler darin zum einzigen Male eine zusammenhängende Darstellung seines Parallelismus gibt.

Ursache und Wirkung – Das parallelistische Blickerlebnis

Bemühen wir uns vor allen Dingen klarzustellen, wie Hodler den Begriff des Parallelismus fasst. «Führt mich mein Weg in einen Tannenwald», so

¹ Den so vervollständigten Aufsatz hat *Bender* zuerst im «März», 1. und 2. Heft, 1913 publiziert und 1923 seinem Hodler-Werk beigegeben (S. 201 ff.).

² *C. A. Loosli*, Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers. Basel 1938, S. 182.

³ Man vergleiche hierzu etwa jene frühreife Abhandlung «Réflexions sur le style oratoire et littéraire» des kaum 22jährigen Hodler. Die erhaltenen Bruchstücke bei *Loosli*, Band IV, S. 290 ff.

steht im Aufsatz «Über die Kunst» zu lesen, «wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich. Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige grosse Vertikale oder wie eine ebene Fläche¹.»

Dem schliessen sich weitere Beispiele in der Natur vorhandener parallelistischer Phänomene an, die wir zitieren wollen, da sie für die psychologische Interpretation des Parallelismus von entscheidender Bedeutung sind:

«Wenn man über eine Wiese hinblickt», so fährt Hodler fort, «wo nur eine einzige Art von Blumen sich dem Auge bietet, wo z. B. die Blüten des Löwenzahns sich in hellem Gelb von dem grünen Grunde des Rasens abheben, so wird man einen Eindruck von Einheit empfinden, der in Entzücken versetzt. Ich bemerke, dass die Wirkung grösser sein wird, der Eindruck stärker, als wenn sich eine Mischung von Blumen da vor uns ausbreitete, die in Farbe und Form verschieden sind.

Ein anderes Beispiel:

Da stehen ein paar blühende Lorbeerstämme von ein und derselben Farbe, oder wir gehen einen Weg, der von Fliederbäumen eingefasst ist; man wird gleicherweise jenen Reiz empfinden, der von der Wiederholung ausgeht.

Oder man versetze sich im Geist auf eine Ebene, die mit Felstrümmern übersät ist, etwa infolge des teilweisen Einsturzes eines Berges (wie man das z. B. am Fusse des Mont Salève bei Genf sehen kann), so wird man denselben tiefen Eindruck empfinden, wie ihn die Gleichartigkeit aller einzelnen Teile verursacht.

Eine analoge, aber stärkere Wirkung verspüren wir, wenn wir auf einem Berggipfel inmitten der Alpenregion stehen. Alle die unzähligen Spitzen, die uns umgeben, verschaffen uns jenen eigenen Reiz, der aus der Wiederholung resultiert. Im Herbst sieht man die Blätter der Bäume, ein und dasselbe Blatt – etwa das der Akazie – ausgestreut auf dem Erdboden; die Art, wie diese Blätter so nebeneinanderliegen, kann uns entzücken. Wenn ich den wolkenlosen Himmel betrachte, so zwingt mich die grosse Uniformität zur Bewunderung. Und sind bei diesem Beispiel die Elemente, welche den Parallelismus erzeugen, auch nicht sichtbar geschieden, wie bei den vorher-

¹ Bender, a. a. O. S. 215 f.

gehenden, so sind sie darum nicht weniger vorhanden: Jedes einzelne Luftmolekül steht in einer Parallelwirkung zu dem anderen¹.»

Der Kerngedanke, um dessen Erläuterung willen Hodler alle diese Beispiele zusammenträgt und auf den er seine ganze parallelistische Lehre gründet, wird dadurch offenbar: Es ist das Erlebnis der *Einheit*, das zum Ausdruck drängt. «So oft ich», er sagt es selbst, «in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, ist es immer ein Eindruck von Einheit².» Ihn auf die Leinwand zu bannen, ist sein höchstes Ziel.

Allein, der künstlerischen Realisierungsmöglichkeiten sind viele. Auch der Barock, auch die Impressionisten haben Ähnliches gewollt und sind dabei doch zu völlig verschiedenen Ergebnissen gelangt. So muss noch ein anderes Element hinzutreten: Hodler nennt es die *Wiederholung*. Den «Reiz, der aus der Wiederholung resultiert, aus der Gleichartigkeit aller einzelnen Teile» (S. 216), ihn empfindet Hodler als einheitlich und so kann er definieren: «Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung³.»

Der Begriff – worunter wir von jetzt an: Einheit, bewirkt durch Wiederholung gleichartiger Teile, verstehen – wird aber noch weiter gespannt. «In allen Fällen nun», so fügt Hodler hinzu, «in denen der Parallelismus nicht für sich allein als Ursache jenes Reizes zu konstatieren ist, lässt sich doch ein gewisses Element der Ordnung in der Natur nachweisen. So haben z. B. bei einer Blume alle Blütenblätter dieselbe Form und sind um einen Mittelpunkt gruppiert⁴.»

Dieser Nachsatz ist darum von Bedeutung, weil hier erstmals, wenn auch indirekt, die Frage der Anordnung der wiederholten gleichartigen Teile berührt wird. Berührt, aber nicht angeschnitten. Es ist wohl einleuchtend, dass diese in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen müssen, soll der Eindruck der Einheit sich einstellen. Aber in welchem? Darüber erfahren wir nichts Genaues. Aus den oben zitierten Beispielen parallelistischer Erscheinungsformen in der Natur geht lediglich hervor, dass die fraglichen Teile scheinbar zufällig über das Blickfeld zerstreut sind, wie auf der «Löwenzahnwiese» oder dem mit «Felstrümmern übersäten Bergabhang». Indessen verrät schon der Hinweis auf den «Tannenwald» ebenso wie auf den von

¹ Bender, a.a.O. S. 216 f.

² Bender, a.a.O. S. 215.

³ Bender, a.a.O. S. 215. An anderer Stelle (Loosli, Band IV, S. 206) präzisiert Hodler: «J'appelle parallélisme toute sorte de répétition de forme, associée à des répétitions de couleurs.»

⁴ Bender, a.a.O. S. 218.

«Fliederbäumen eingefassten Weg» eine Vorliebe für parallele Anordnung, und das um so mehr, als, wie zitiert, die zentralsymmetrische Konfiguration einer Blüte nicht eigentlich als parallelistisch, sondern nur als «geordnet» empfunden wird.

«Dasselbe Prinzip der Ordnung nun», so argumentiert Hodler weiter, «erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers, in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte¹», woraus wir entnehmen und für die Werkbetrachtung besonders festhalten wollen, dass auch die *Symmetrie*, wenn nicht direkt als parallelistisches, so doch als ein «Element der Ordnung» begriffen wird, wobei der Forderung nach Formwiederholung durch die beiden spiegelbildlich sich entsprechenden Symmetriehälften Genüge geleistet wird.

Halten wir hier in unserer Darstellung einen Augenblick inne, um ein erstes Ergebnis zu formulieren, das für alle späteren Schlussfolgerungen als grundlegend sich erweisen wird. Es kann nicht übersehen werden, dass Hodler zur Erklärung seines parallelistischen Prinzips, dasselbe, nicht wie zu erwarten wäre, anhand seiner Bilder erläutert und begründet, sondern aus der Natur selbst ableitet. In der Methode aber, die er dabei zur Anwendung bringt, liegt der wesentlichste Hinweis beschlossen, den er selbst, freilich unbewusst, als Theoretiker zum Verständnis seines Prinzips beigetragen hat.

Die Methode ist eine denkbar einfache; es ist dieselbe, die er schon als Schüler angewendet haben mochte: «der Parallelismus ist, wenn man...», und Hodler zählt eine Anzahl von «Beispielen» auf, die scheinbar willkürlich aus der Natur herausgegriffen werden und mit deren Hilfe er dem Leser klarzumachen sucht, was es mit dieser, seiner parallelistischen Entdeckung für eine Bewandnis hat. Es ist ja soeben von ihnen die Rede gewesen.

Dieses methodische Vorgehen bezeugt nun aber ganz offenkundig, dass der Parallelismus Hodlers (ursprünglich) nicht das Resultat eines rationalen Denkaktes, einer theoretischen Überlegung darstellte, sondern aus einer Reihe von unbewussten *Blickerlebnissen* herausgewachsen ist. Eines der zitierten Beispiele wird das sofort verdeutlichen. Ich meine das Bild von der «Ebene, die mit Felstrümmern übersät ist», wobei in Paranthese die aufschlussreiche Bemerkung zu lesen steht: «wie man das z. B. am Fusse des Mont Salève bei Genf sehen kann².» Der Erlebnischarakter dieses «Modells» wird dadurch augenfällig; herausgesehen aus dem Organismus der Natur, wird es (als Erinnerungsbild) nachträglich von Hodler als Exemplum zur theoretischen

¹ Bender, a. a. O. S. 222.

² Vgl. Text, S. 24.

Begründung seiner parallelistischen Malweise herangezogen. Dass es sich auch bei den übrigen von ihm angeführten Beispielen um reale Blickerlebnisse handelt, ist anzunehmen, lässt sich aber mangels näherer Ortsangaben nicht mit Sicherheit nachweisen. Die Hypothese lässt sich indessen auch vom Werk her stützen. Es wird darauf zurückzukommen sein.

Wir wenden uns wieder der Abhandlung «Über die Kunst» zu. Ist bisher nur von parallelistischen Erscheinungsformen in der Natur die Rede gewesen, so werden diese nun auch im Verhalten der Menschen erkannt:

«Wir wissen und wir empfinden es alle in gewissen Momenten, dass das, was uns Menschen eint, stärker ist als das, was uns trennt.

Der Sinn und die hauptsächlichen Bedingungen des Lebens sind dieselben für uns alle. Wir haben alle unsere Freuden und unseren Schmerz, die nur Wiederholungen derjenigen der anderen sind, und die nach aussen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden, da wir doch von einerlei Fleisch und Bein sind¹.»

Voraussetzung auch für diese Feststellung bildet eine Kette von Blickerlebnissen, von denen wir wiederum einige zitieren wollen: «Feiert man irgendwo ein Fest, so sehen wir die Menschen sich in ein und derselben Richtung bewegen: das sind Parallelen, die einander folgen.

Manchmal erblickt man Menschen um einen Redner gruppiert, der seine Gedanken vorträgt; oder betreten wir eine Kirche während des Gottesdienstes, so empfinden wir jenen Strom von Einheit als etwas Imposantes.

Setzen sich ein paar Leute, die derselbe Zweck zusammenführt, an einen Tisch, so können wir sie als Parallelen auffassen, die irgendwie eine Einheit bilden, etwa als die Blätter einer Blume².»

Demnach haben wir zu unterscheiden zwischen einem «Parallelismus der Empfindung» («parallélisme de la vie») und einem «Parallelismus der Form» («parallélisme décoratif»)³, die jedoch nicht als Gegensätze zu verstehen sind, sondern als verschiedene Erscheinungsformen des gleichen Prinzips, die eine mehr dem inneren, die andere mehr dem äusseren Auge sich offenbarend, da ja, wie Hodler selbst sagt, «der Parallelismus der Empfindung nach aussen sich in den formalen Parallelismus übersetzt»⁴.

¹ *Bender*, a.a.O. S. 222.

² *Ebenda*, S. 224.

³ Diese Differenzierung ist wichtig; wir werden im letzten Kapitel unserer Arbeit, wenn es sich darum handelt, den Parallelismus Hodlers mit der zeitgenössischen Kunst in vergleichende Beziehung zu setzen, darauf zurückkommen müssen.

⁴ *Ebenda*, S. 224.

Zu erwähnen sind endlich noch jene Bemerkungen der Abhandlung, die sich auf die Wirkung des Parallelismus beziehen. Der entscheidende Passus ist der folgende: «Ist ein Gegenstand angenehm, so vermehrt die Wiederholung seinen Reiz, drückt er Trauer oder Schmerz aus, so erhöht sie die Traurigkeit. Ist dagegen ein Stoff barock oder abstossend, so wird er durch die Wiederholung bis zum Unerträglichen gesteigert werden. So bewirkt also die Wiederholung eine Steigerung der Intensität¹.»

An dieser Überlegung zeigt sich hier abermals der Erlebnisscharakter des Hodlerschen Parallelismus. Nur eine auf reale Anschauung gegründete, nur eine auf Induktion beruhende Theorie wird zu solchen Schlüssen gelangen können. «Wenn ich für mein Teil dazu gekommen bin, den Wert und die Kraft jenes Elements wiederzuerkennen, so war es dadurch, dass ich die Natur beobachtete, wie ich es eben an Beispielen gezeigt habe, die ich bis ins Unendliche vermehren könnte².» So erklärt Hodler abschliessend und bestätigt damit erneut die von uns vorgetragene Meinung.

Der sekundäre Charakter der Theorie

Bevor wir weiterschreitend, uns einer formalen Analyse des Parallelismus zuwenden – noch immer in der Absicht, die Hodlersche Sinnggebung des Begriffes klarzustellen – ist über die Frage zu entscheiden, ob und in welchem Masse eine Übertragung der aus der Theorie gewonnenen Einsichten auf das bildnerische Werk zu rechtfertigen sei. Folgende Überlegungen stehen hier im Vordergrund:

Nicht ohne Grund haben wir jene Kette von «Beispielen» zitiert, deren Hodler sich bedient, um seine parallelistische Idee zu erläutern. Dass es sich dabei um eine Aufzählung von Erinnerungsbildern, von «Blickerlebnissen» handelt, ist gezeigt worden; es lässt sich indessen auch nachweisen, dass die meisten von ihnen bereits in einem oder in mehreren seiner früheren Bilder Gestalt angenommen haben.

Hierzu einige Beispiele: Hodler musste zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe für den Wald besessen haben; die zahlreichen Baum- und Waldstücke, die wir von seiner Hand besitzen, deuten darauf hin. Nie aber scheint er ihn so unmittelbar und «parallelistisch» erlebt zu haben, wie im Frühling

¹ *Bender*, a. a. O. S. 224 f.

² *Ebenda*, S. 225.

des Jahres 1890, als er jenes, wie wir sehen werden, für die Entwicklung der parallelistischen Bildform so bedeutende Werk schuf, das unter dem Titel «Der Buchenwald»¹ weithin bekannt geworden ist. Ungezählte schlanke Buchen, auf die von rechts vorne das Sonnenlicht einfällt, füllen das ganze Bildfeld. Die Horizontlinie liegt auffallend tief, auf Augenhöhe des Betrachters – der sich, gleichsam als Spaziergänger, mitten in das Bild hinein versetzt fühlt –, so dass kein Zweifel darüber sein kann, dass Hodler direkt nach der Natur und im Bestreben, sie möglichst getreu wiederzugeben, gearbeitet hat. Die Wahl dieses ungewöhnlichen und mit malerischen Mitteln nur schwer realisierbaren Motivs zeigt deutlich die besondere Empfänglichkeit des Künstlers für alles Gleichartige, sich Wiederholende, und es ist gewiss kein Zufall, dass Hodler, wie Mühlestein berichtet, gerade dieses Bild noch in seiner Spätzeit gern als Beweis für die Richtigkeit seines parallelistischen Prinzips, d.h. für dessen Begründung in der Natur angeführt hat.

Die Versuchung liegt nahe, dieses Bild mit jenem ersten von Hodler vortragenen Beispiel in Zusammenhang zu bringen, welches wir zitiert haben: «Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich...»² Ich will nicht behaupten, dass Hodler bei der Niederschrift seiner Abhandlung ausgerechnet von diesem Gemälde inspiriert worden sei, denn schliesslich sind ein Tannen- und ein Buchenwald zweierlei. Aber nicht darauf kommt es an. Entscheidend bleibt, dass das Thema – vertikalparallele Baumstämme als einzige Bildfüllung – in dieser Form nach 1897³ in seinem Œuvre nicht mehr nachweisbar ist, was zu der Annahme berechtigt, dass Bild und Beispiel auf das gleiche Blickerlebnis zurückgehen.

Eindeutiger liegt der Sachverhalt beim «Weg, der von Fliederbäumen eingefasst ist»⁴. Damit kann nur die Fliederallee aus dem «Weg der Auserwählten»⁵ von 1893 gemeint sein. Die Übereinstimmung des Motivs ist schlagend, ebenso die Tatsache, dass der Vorwurf im Werke Hodlers einzigartig ist.

¹ *Bender*, Abb. 211; *CAL*, Taf. 50; *Hugelsbofer*, Taf. 31.

² Vgl. Text, S. 24.

³ Dem Entstehungsjahr des Freiburger Vortrages. Sämtliche von uns nach dem Aufsatz «Über die Kunst» zitierten Beispiele sind unverändert aus diesem frühen Manuskript übernommen worden.

⁴ Vgl. Text, S. 24.

⁵ *Bender*, Abb. 254.

Man kann sich hier allerdings fragen, ob diesem Beispiel noch ein reales Blickerlebnis zugrunde liegt. Das Bild jedenfalls dürfte, so wie es sich heute präsentiert, von Hodler nie wirklich gesehen worden sein. Es wirkt, in der Art wie die Fliederallee streng axialsymmetrisch und zentralperspektivisch auf das genau die senkrechte Bildmittelachse haltende Kreuz hinflieht, reichlich «komponiert» und besitzt nicht mehr jene unmittelbare Abbildhaftigkeit, wie sie für den «Buchenwald» so charakteristisch ist. Auch kann der symbolistische Einschlag, der sich schon im Bildtitel kundtut, nicht übersehen werden. Aber damit ist natürlich nichts gegen den sekundären Charakter der Theorie bewiesen. Die entscheidende Beobachtung ist vielmehr die, dass Hodler, als er 1897 seine parallelistische Lehre theoretisch zu begründen suchte, mit Beispielen exemplifiziert hat, die in seinem künstlerischen Schaffen mehr oder minder wörtlich präfiguriert erscheinen, eine Tatsache, die für die Beurteilung seiner schriftlichen Aufzeichnungen immerhin nicht ohne Bedeutung ist.

Dann aber sind insbesondere die Beispiele, die den «Parallelismus der Empfindung» dokumentieren, durchgehend der Erlebnis- und Gestaltungssphäre der siebziger und achtziger Jahre entnommen. «Feiert man irgendwo ein Fest, so sehen wir die Menschen sich in ein und derselben Richtung bewegen¹», wer müsste da nicht an den «Schwingerumzug²» denken? Und weiter: «Manchmal erblickt man Menschen um einen Redner gruppiert³», wer wollte verkennen, dass dieses Blickerlebnis nicht auch dem «Turnerbankett⁴» zugrunde liegt?

Ganz klar, dass hier auch die intensivste Bildanalyse nichts Endgültiges zu beweisen vermag. Und wenn nur für wenige der von Hodler angeführten «Beispiele» ein bestimmtes bildnerisches Korrelat beigebracht werden kann, so steht doch für die Mehrzahl von ihnen fest, dass der Inhalt, den sie bezeichnen, den Maler Hodler früher schon in irgendeiner Form beschäftigt hat⁵. Und nur darauf kommt es uns in diesem Zusammenhange an.

Angesichts dieser Tatsache muss es immerhin als fragwürdig erscheinen, ob Hodlers schriftstellerischer Tätigkeit überhaupt noch der Wert einer frei

¹ Vgl. Text, S. 27.

² Bender, Abb. 162, 1882–1887; *CAL*, Farbtaf. II; *Hugelschofer*, Textabb. 17.

³ Vgl. Text, S. 27.

⁴ Bender, Abb. 19, 39; *CAL*, Taf. 10. Karton: 1875/76; Ölbild: 1877/78.

⁵ Ein einziges nur, der Blick «auf die unzähligen Spitzen» (vgl. Text, S. 24) hat erst sehr viel später seine künstlerische Erfüllung gefunden, nämlich in der «Chaine de Montagne» (Müller, Abb. 250), einer jener «paysages planétaires» des Sommers 1917.

entwickelten Kunsttheorie zugemessen werden kann und ob hier nicht eine Deutung sich als richtiger erwiese, die demgegenüber den sekundären, vom bildnerischen Schaffen abgeleiteten Charakter der schriftlichen Aufzeichnungen unterstreicht. Schon Max Deri mochte das empfunden haben, als er Hodlers Theorie ein «beispielgebendes dilettantisches Zwangsdenken» nannte¹, und wenn Walter Hugelshofer erklärt, der Künstler habe mit dem Freiburger Vortrag bezweckt, «ein von der Neuartigkeit der Hauptwerke Hodlers irritiertes Publikum authentisch über seine Absichten zu orientieren²», so klingt hier ein ähnlicher Gedanke an.

Man darf sich in dieser Meinung durch den stark tendenziösen Ton, wie er schon im Titel des Vortrages, in der «Sendung», die Hodler dem Künstler überbindet, zum Ausdruck kommt, nicht beirren lassen. Damit ist nichts für die Existenz einer autonomen Theorie bewiesen. Allein das Fehlen jeglichen logischen Zusammenhangs, jeglicher Systematik in der Abfolge der Gedanken – ich spreche jetzt weniger vom Freiburger Vortrag als von der schriftstellerischen Arbeit Hodlers im allgemeinen – ist Gegenbeweis genug. Man wird, solange von ihr die Rede ist, die Bezeichnung «Kunsttheorie» überhaupt lieber vermeiden und besser von «Ansätzen zu einer parallelistischen Ästhetik» sprechen, im Zusammenhang mit einem Schrifttum, darin zwar viel von den Gesetzen, die die Kunst zu beachten, von der Aufgabe, die sie zu erfüllen und von der Idee, die sie zu gestalten hat, gesprochen wird, nicht aber vom Kunstwerk selbst und den Möglichkeiten seiner materiellen Realisierung.

Das ändert freilich nichts an der Tatsache, dass diese «ästhetischen Fragmente», abgesehen von den Bildern selbst, die einzige authentische Quelle darstellen, aus der wir unsere Kenntnis über den Hodlerschen Parallelismus schöpfen können, und das um so mehr, als die Übereinstimmung von Theorie und Praxis, wie sie durch die Präformierung der theoretischen Formulierungen im bildnerischen Schaffen als erwiesen betrachtet werden kann, deren Übertragung auf das Werk nicht nur erlaubt, sondern geradezu erfordert, ist Hodlers schriftstellerische Tätigkeit wirklich durch die Notwendigkeit bedingt oder doch gefördert worden, ein feindliches Publikum aufzuklären und umzustimmen. Wir wollen im Folgenden von dieser Einsicht ausgehen.

¹ Max Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*. Berlin 1920, S. 471.

² Walter Hugelshofer, a.a.O. S. 58.

B. Das Werk

Die parallelistische Bildform

Fragen der Abgrenzung

Um eine Vorstellung von der parallelistischen Bildform zu erhalten, tut man gut, zunächst Elemente auszuscheiden, die für ihr Entstehen Voraussetzung, nicht aber durch sie bedingt sind und daher gern mit ihr vermengt werden. Sie treten stets, doch nicht ausschliesslich in parallelistischen Bildern auf. Zu ihnen zählen die drei zentralen Stilmerkmale der Auszeichnung der Konturlinie, der Negierung der Perspektive und der Tektonisierung der Bildfläche.

Um mit dem dritten zu beginnen, so fällt uns jetzt nach den erworbenen Erfahrungen der vorangegangenen theoretischen Untersuchungen die Unterscheidung zwischen dem Parallelismus und der Tektonik nicht schwer. Es leuchtet ein, dass eine parallelistische Bildform, soll sich in ihr der Wunsch nach «Wiederholung» und «Ordnung» der einzelnen Bildteile aussprechen, nur dann entstehen kann, wenn ihr ein von Haus aus stark entwickelter Wille zur Tektonik, zur Struktur, zur Komposition zugrunde liegt. Demgegenüber ist der Satz nicht wohl umzukehren. Myriaden von Bildern, Legionen von Künstlern, ja ganze Epochen sind wesentlich tektonisch orientiert, allein niemand wird auf den Gedanken kommen, sie darum als «parallelistisch» zu bezeichnen. So ist der Parallelismus nur eine Ausdrucksform, nur eine Möglichkeit der Festlegung eines nach Tektonik strebenden künstlerischen Wollens.

Desgleichen ist die Differenzierung, die zwischen dem Parallelismus und der Form, dem eigentlichen Baustoff jedes tektonischen Stiles, vorzunehmen ist, nicht zu übersehen. Wiederum darf der erklärte Formsinn Hodlers nur als eine Prämisse der parallelistischen Bildform gewertet, nicht aber mit ihr gleichgesetzt werden. Dann allerdings ist der Zusammenhang mit dem Hodlerschen Darstellungsprinzip nicht zu verkennen: wie sollte die Wiederholung gleicher Teile, wie deren spiegelbildliche Entsprechung, wie die «Ordnung» im Bilde überzeugender zum Ausdruck kommen als durch die Form? Dass die «Empfindung» der Natur, wie Hodler sagt, dass die Stimmungen und Gefühle der Menschen sich in der Form aussprechen, gehört zu den Grunderkenntnissen des Künstlers. So muss er sie als Maler auch durch Formen wiedergeben. «Welches auch immer das Ziel ist, das der Maler erreichen will», heisst es in der Abhandlung «Über die Kunst», «er kann

es nicht ohne die Form; sie ist eine unumgängliche Forderung. Man kann sich nicht ausdrücken, und nichts ist sichtbar ohne sie. Man kann sagen, dass sie zu vier Fünfteln die Ähnlichkeit bedingt, die äussere Gestalt der Körper, den Raum, die inneren Zustände der Seele, und dies ohne jede Hilfe der Farbe.¹» Und zu Beginn der «Selbsterklärungen» einiger seiner Bilder präzisiert Hodler für sein eigenes Schaffen: «Bei allen meinen Bildern ist die Form das erste. Sie wirkt als solche, sie ist ohne die Mitwirkung der Farbe ausdrucksfähig².»

Die parallelistische Sehweise hat Hodler – er sagt es selbst – der Farbe mehr und mehr entfremdet und sein Weg führte ihn folgerichtig zur Umrisszeichnung: «Par la seule ligne du contour on peut exprimer (les) choses³.» Indessen wird jedermann leicht einsehen, und es genügt, sich einen Gauguin oder van Gogh daraufhin anzusehen, dass ein betonter Konturlinearismus nicht der Kompositionsgesetze der parallelistischen Bildform bedarf, um sich auszusprechen. So auch in Hodlers Jugendwerk: «Die Bedeutung des klaren Umrisses habe ich früher schon in einzelnen Figuren sehr berücksichtigt...⁴»

Handelt es sich hier indessen zunächst noch um eine dingbegrenzende Linie, im Sinne der alten Meister, wie sie Hodler von seiten des Lehrers seines Lehrers, Ingres, überkommen sein mochte, so verwandelt sich diese im Verlaufe seiner individuellen Stilentwicklung zusehends in eine flächenbegrenzende Konturlinie von stark expressiver Führung (Hodler: «une ligne expressive»). Als solche ist sie dann allerdings zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel auch der parallelistischen Idee geworden.

Das führt uns auf eine dritte Unterscheidung, nämlich jene, die zwischen dem Parallelismus und der Negierung der Perspektive vorzunehmen ist. Es ist eine alte Erfahrung, dass ein immer konsequenter geübter Konturlinearismus allmählich zu einer Abschwächung der Raumillusion (nicht Körperlichkeit), ja selbst der Linearperspektive führen muss, denn die betonte Umrisslinie kann nur durch die Fläche wirken, die sie umreisst. Allein auch hier ist zu unterstreichen, dass der Wille zur Fläche nicht auf den Hodlerschen Individualstil sich beschränkt, sondern ganz allgemein für die nachimpressionistische Kunst kennzeichnend ist. Wenn Hodler erklärt, der Maler

¹ Bender, a.a.O. S. 208.

² Loosli, Band IV, S. 284.

³ Loosli, Band IV, S. 250.

⁴ Ebenda, S. 284. «Früher» kann hier nur bedeuten: vor 1890, dem Entstehungsjahr der «Nacht», Hodlers erstem, wie er selbst sagt, parallelistisch konzipiertem Werk.

müsse die Natur als Fläche sehen¹ und weiter: werde er vor die Entscheidung gestellt, entweder die malerische und dekorative Wirkung oder die perspektivische Täuschung zu opfern, dann sei diese letztere, weil weniger unmittelbar der Malerei zugehörend, preiszugeben, so könnten diese Aussprüche ebenso gut von Cézanne stammen. Nicht aber würde Cézanne die Worte unterschrieben haben: «Ich habe das Perspektivische beseitigt, um das Gleichartige besser darzutun²»; sie sind nurmehr im Zusammenhang mit Hodlers Ringen um die parallelistische Bildform zu verstehen.

Das sei, um allfällige Missverständnisse zu vermeiden, vorausgeschickt.

Die Kriterien der parallelistischen Bildform

Die Schwierigkeit, die parallelistische Bildform zu definieren, liegt darin, dass Hodler – wir sagten es schon – sich nirgendwo des genaueren über die Möglichkeiten bildmässiger Realisierung seiner parallelistischen Idee auslässt. Wohl lehren uns die vorangegangenen Untersuchungen, dass nur die «Idee der Einheit», dass nur ein ganz bestimmtes «Ordnungsprinzip» die wiederholten Teile zu einer parallelistischen Bildwirkung zu verbinden vermag. Aber welches? Darüber hat sich Hodler beharrlich ausgeschwiegen.

Und dennoch sind wir in dieser Frage nicht ganz ohne Anhaltspunkte. In einem vom 12. August 1893 datierten Briefe Hodlers an seinen Jugendfreund Büzberger findet sich über den «Auserwählten» die folgende Bemerkung: «Die Komposition, die Formen der Figuren und ihre Begleitformen sind nach dem Prinzip des Parallelismus (Begleitung, Wiederholung) geordnet³.» Der Hinweis ist aufschlussreich; er gibt das «Modell», an dem die Gesetze der parallelistischen Bildform nachzuweisen sind. Und da will es der Zufall, dass uns von der Hand des Künstlers selbst eine in kargen Worten und elliptischen Sätzen abgefasste Beschreibung des Bildes überkommen ist. Sie findet sich in den «Selbsterklärungen einiger meiner Bil-

¹ Diesen, wie den folgenden Ausspruch Hodlers referiert *Loosli*, Band II, S. 31.

² *Loosli*, Band IV, S. 285. Die Stelle bezieht sich auf die «Enttäuschten Seelen». Vgl. dazu auch die Bemerkung über den «Tag»: «Perspektivisch war (hatte) ich noch weiter gravitiert, indem ich die grössern Weiber in den Hintergrund setzte. Auch in andern Bildern habe ich auf diese Weise die Gleichheit der verschiedenen Gestalten hergestellt.» (Ebenda, S. 287.)

³ *Loosli*, Band IV, S. 335.

der», in denen Hodler in der Art des nachstehenden Zitates kurz über einige seiner Hauptwerke referiert¹:

«Dann folgt das Bild des ‚Auserwählten‘ (Abb. 1), sechs Figuren. Sechs Figuren im Halbkreis (und unten in der Mitte) ein Jüngling. Die Köpfe sind in einer Kurve, die Hände in einer Kurve, alle parallel unter sich. Lange vertikale Linien (bezeichnen die Gestalten), die gleich gekleidet, gleich weit voneinander entfernt, wirken wie eine Figur. Die Wiederholung der senkrechten Falten im ganzen Halbkreise wirken wie eine. Das ganze Bild ist auch frei wie ein architektonisches Gebäude. Die Köpfe und die Füße in Kurven. Lange Falten in den sechs Figuren wiederholt. Der Umriss (des) knienden Knaben ist für sich wieder ein eigenes Personenbild. Parallel sind (an ihm) die Linien der Beine, Füße, Arme und Hände. Man sieht auch, dass er zwei Hände und Füße hat².» Was lässt sich aus diesen Andeutungen für die Begriffsbestimmung der parallelistischen Bildform entnehmen? Drei Punkte scheinen mir von Bedeutung:

1. Die vertikalparallele Reihung der Figuren. Der erste Eindruck, den der Betrachter vor dem Bild empfängt, wird durch sie bestimmt. Keine Frage, dass der Maler bewusst darauf hingearbeitet hat. Warum hätte er sonst die sechs geflügelten Genien in akkurat sich entsprechende Gewänder gehüllt, die sich auch koloristisch in keiner Weise unterscheiden, warum sie in so regelmässigen Abständen angeordnet und dabei so auffallend «gelängt», dass man sich unwillkürlich an die Statuen-Kolonnaden am Gewände einer frühgotischen Kathedrale erinnert fühlt? Was Hodler drei Jahre früher im «Buchenwald» hat festhalten wollen, das trägt er hier in übertragenem Sinne vor: den «Eindruck von Einheit» – wie er sagt –, bewirkt durch vertikalparallele Aufreihung gleichartiger Teile.

2. Die Axialsymmetrie der Anlage. Je drei Figuren sind in spiegelbildlicher Entsprechung zueinander gegeben. Die Symmetrie- und Bildmittellachse ist deutlich fühlbar, auch wenn sie unbetont bleibt. Natürlich liegt der Hauptakzent der Komposition auf dem im Vordergrund nach links knienden «Auserwählten». Er befindet sich nicht in der Mitte, aber man spürt

¹ Besprochen werden die «Nacht», die «Lebensmüden» und «Enttäuschten», der «Auserwählte», die «Eurhythmie», der «Rückzug von Marignano» und der «Tag». Merkwürdigerweise fällt der Ausdruck «parallelistisch» nur ein einziges Mal, und zwar im Zusammenhange mit der «Nacht». Die Stelle lautet: «Man spürt leicht die Entwicklung des Parallelismus von da ab zu einer grösseren Einheit.» (*Loosli*, Band IV, S. 284.)

² *Loosli*, Band IV, S. 286.

trotz der Abweichung sehr genau, wo die Mitte liegt: Das Gärtlein, aus dem – in symbolischem Parallelismus – ein kleines, noch unbelaubtes Bäumchen spriesst, hält ihm das symmetrische Gleichgewicht.

3. Die Anordnung der Figuren über einem Kreisbogensegment. Die damit beabsichtigte Bildwirkung kann schwerlich missverstanden werden: indem Hodler davon absteht, die sechs Frauengestalten auf gleicher Höhe über einer Horizontalen schweben zu lassen (ein Gliederungsschema, das er hier erstmals überwindet), dafür aber sie in elliptisch geschwungener Linie um ein sichtbares Kompositionszentrum (eben den vor seinem Gärtlein knienden «Auserwählten») gruppiert, erstrebt er eine allseitig geschlossene Bildform, die, in dem Masse wie Rahmen und Füllung aufeinander abgestimmt sind, in sich selber ruht, sich selbst begrenzt.

Vielleicht, dass hier jemand den Einwand macht, die so gewonnenen Kompositionsmerkmale könnten zwar die parallelistische Bildform dieses einen «Modells» erschöpfend charakterisieren, sie seien aber darum für die Definition der parallelistischen Bildform als solcher weder verbindlich noch zureichend. Darauf wäre zu sagen, dass allerdings die Form sich nach dem jeweils zu gestaltenden Inhalt richtet; die Tatsache, um die es sich hier handelt, ist aber die, dass aus diesen Musterbeispielen Kompositionsgrundsätze – der Ausdruck stammt von Hodler – abgeleitet werden können, die von allgemeiner Gültigkeit sind.

In der Tat, man kann die Probe aufs Exempel machen: Nahezu sämtliche Mehrfigurenkompositionen, die in der Nachfolge des «Auserwählten» entstanden sind, wiederholen, mitunter fast wörtlich («Tag», «Wahrheit») das hier erstmals in seiner vollen Ausbildung erscheinende parallelistische Kompositionsschema. Es kann vorkommen, dass einer der drei oben genannten Punkte leicht variiert, vielleicht sogar preisgegeben wird, wie in der «Empfindung»¹, darin Hodler das Kreisbogensegment, über dem die vier nach rechts schreitenden Frauengestalten angeordnet sind, nicht nach oben, sondern nach unten schwingen lässt, oder wie im «Jüngling vom Weibe bewundert»², wo bezeichnenderweise in bewusster Abweichung von der Regel³ die Axialsymmetrie der Anlage aufgegeben wird. Aber das sind isolierte

¹ Müller, Abb. 67; CAL, Taf. 98; Hugelshofer, Taf. 52.

² Müller, Abb. 68; Hugelshofer, Textabb. 36.

³ Das geht aus der folgenden Bemerkung Hodlers hervor: «Hier (gemeint ist der ,Jüngling, vom Weibe bewundert') hatte ich einmal das gefährliche Spiel versucht, das Interesse rechts auf das Bild zu lenken, auf den Jüngling.» (Loosli, Band IV, S. 285.)

Einzelfälle. Im ganzen behält das Schema – wie noch eingehender zu zeigen sein wird – seine Vorbildlichkeit bis in des Künstlers letzte Schaffensperiode.

Und so ist es – um auf eine andere Gattung überzugehen – auch im Landschaftswerk, d.h. in einer Bildgattung, die doch in viel höherem Grade an objektiv gegebenes Tatsachenmaterial gebunden ist. Und zum andern Mal hat Hodler das «Modell» selbst geliefert; es ist der «Thunersee mit symmetrischer Spiegelung» (Abb. 2) aus dem Jahre 1905, von dem er am 1. November desselben Jahres an Russ-Young schreibt: «Es ist vielleicht die Landschaft, in der ich meine Kompositionsgrundsätze am besten angewandt habe, es ist die am meisten typische, die durch die Wiederholung der Gipfel und der Formen im Wasser am meisten symmetrische¹.»

Versuchen wir beschreibend das tektonische Gerüst der Komposition herauszustellen: Der untere Bildrand wird begleitet von einer schmalen Uferlinie, die, an ihrem linken und rechten Ende in elliptischer Rundung kaum merklich aufwärts schwingt. Mit ihr korrespondiert am oberen Bildrand ein beidseitig leicht abgebogenes «Wolkenspruchband» (Mühlestein/Schmidt), so dass der eigentliche Bildinhalt – der Ausblick auf die Talsenkung von Interlaken – gleichsam in eine doppelte Rahmung, einerseits des gegebenen rechteckigen Bildformats, andererseits der diesem eingeschriebenen Kreisbogensegmente der Ufer- und Wolkenzone, unverrückbar eingespannt erscheint. Die Analogie zu der elliptisch geschlossenen Form des «Auserwählten» wird dadurch offenbar.

Über der Wasserfläche des Thunersees, die durch horizontalparallele Wellenbahnen rhythmisiert ist, türmt sich links die schiefe Pyramide des Harders, welcher auf der rechten Bildseite die Ausläufer der Schynigen Platte antworten. Der Seespiegel wirft getreu ihre Ebenbilder zurück. Zwischen den beiden dunklen Gebirgsmassen wird das Auge stufenweise in die Tiefe geführt, entlang scharf konturierten Bergsilhouetten bis hin zur Kette des Brienzer Rothornes, dem ausstrahlenden Zentrum der Komposition.

Es ist nun kein Zufall, dass dieser Kompositionsmittelpunkt mit dem Bildmittelpunkt, d.h. dem geometrischen Ort, wo die vertikale und horizontale Bildmittelachse sich schneiden, zusammenfällt. Die Axialsymmetrie der Anlage ist dadurch garantiert, mehr noch: der Beschauer gewinnt den Eindruck, die Bildfüllung sei eigens für die sie begrenzende Rahmung geschaffen worden. Dieser Eindruck kann sich noch verstärken, wenn, wie im vorliegenden Fall – der Bildtitel deutet schon darauf hin –, sowohl die hori-

¹ Das Zitat nach *Mühlestein/Schmidt*, S. 436.

zontale als auch die vertikale Bildmittelachse als Symmetrieachsen Verwendung finden¹. Symmetrisch zur Vertikalachse sind infolgedessen auf unserem Bild der Harder links und die Flanke der Schynigen Platte rechts, symmetrisch zur Horizontalachse (verkörpert durch die jenseitige Uferlinie) die beiden Berge mit ihren Spiegelbildern sowie das «Wolkenspruchband» und der diesseitige Uferstreifen.

Auch hier gilt, was soeben von der Mehrfigurenkomposition gesagt worden ist: Der «Thunersee mit symmetrischer Spiegelung» ist, was dieses sein Kompositionsprinzip anbelangt, durchaus kein Einzelfall, sondern nur ein besonders geeignetes, in seiner absichtsvollen Stilisierung allerdings auch kaum übertroffenes Demonstrationsobjekt für die Darstellung dessen, was wir als die «parallelistische Bildform» bezeichnet haben². Im nachfolgenden Kapitel werden wir versuchen, diese Behauptung durch Beispiele eingehender zu begründen.

Sie darf aber natürlich nicht dahin interpretiert werden, als wäre eine Hodler-Landschaft nur dann «parallelistisch» zu nennen, wenn sie nach den Gesetzen der axialen Symmetrie oder der «elliptisch geschlossenen Form» gebaut ist. Wir haben gesehen, dass die Symmetrie nur *eine* Möglichkeit der Ordnung gleichartiger, wiederholter Teile darstellt, und wenn Hodler beispielsweise im «Genfersee mit Wolkennetz» von 1908 (Abb. 6b) fünf klar voneinander geschiedene Bildstreifen horizontalparallel übereinander schichtet oder, um noch einmal ein Beispiel aus der Gattung der Mehrfigurenkomposition herauszugreifen, die fünf Greise der «Eurhythmie³» (1894/95) im Profil nach links (also nicht in axialsymmetrischer Frontalität) dahinschreiten lässt, so ist das ebenso eine Ausdrucksform der parallelistischen Idee – denn: «J'appelle parallélisme toute sorte de répétition...» – wenn auch eine weniger prononcierte. Auf die Wiederholung betont gleichartiger Bildteile kommt es an. Eben dieses bald offener, bald verhüllter zur Schau gestellte Prinzip lässt sich nun auch als für die Bildform des parallelistischen Porträts verbindlich nachweisen. Es versteht sich, dass Form- (und Farb-) Wiederholungen, ohne die der parallelistische Gedanke sich nicht aussprechen kann, im Bildnis nur durch axialsymmetrische Entsprechungen zu gewinnen sind, mit

¹ Vgl. hierzu *Mühlestein/Schmidt*, S. 442.

² Schon *Loosli* hat hier durchaus richtig gesehen, wenn er den «Thunersee mit symmetrischer Spiegelung» ein «Schulbeispiel einer parallelistisch aufgefassten und durchgeführten Landschaft» nennt. (Band III, S. 61 f.)

³ *Bender*, Abb. 269; *CAL*, Farbtaf. X; *Hugelschofer*, Taf. 41; *Überwasser*, Taf. 92/93.

anderen Worten: die reine Frontalität wird als Voraussetzung des parallelistischen Porträtstils erkannt.

Man wird im Œuvre Hodlers nicht so bald ein Beispiel finden, das diese Feststellung sinnfälliger und handgreiflicher zugleich zu demonstrieren vermöchte wie das Stuttgarter Selbstbildnis (Abb. 3) von 1900. Ein Längsschnitt durch den Kopf gelegt, ergäbe zwei genau gleiche Hälften; kein Zug dieses Antlitzes, nicht der Schnitt des Auges, nicht die Schwingung der Braue, des Nasenflügels, der Unterlippe, der nicht seine spiegelbildliche Entsprechung besäße, ja selbst die Bildung von Haar, Bart und Gewand unterliegt dem ordnenden Gesetz der Symmetrie.

Ein solchermassen festgefügtes Bildnis kann, auch das ist leicht einzusehen, nicht frei im Bildraum schweben, soll es nicht seiner feierlichen Strenge und monumentalen Wirkung verlustig gehen. Und wieder greift Hodler zu dem Mittel, mit dessen Hilfe er schon dem «Auserwählten» und der Thunerseelandschaft ihre bildmässige Geschlossenheit gesichert hat: er lässt Symmetrie- und Bildmittelachsen zusammenfallen. So ist der Bildinhalt unverrückbar in das Hochformat der Umrahmung eingespannt.

Wir könnten die Beispiele verdutzendfachen, aber zweifellos genügt dieses eine. Jedermann kennt sie, die in ihrer hieratischen Frontalität oft bis zur Maske erstarrten Hodler-Köpfe, in denen das Individuelle hinter dem Typischen völlig zurücktritt: Oft genug hat man in ihnen das Antlitz des wahren Schweizers zu erkennen geglaubt. Und dann ist es allerdings bezeichnend – ich meine wohl charakteristisch für den Willen zur Monumentalität, der dem Parallelismus zugrunde liegt –, dass es zur Hauptsache Männerporträts sind, die sich dem strengen Schematismus unterordnen, während die weiblichen Bildnisse verschiedentlich eine Verschiebung von Bild- und Kompositionsachsen und dadurch bedingt, eine leichte Abdrehung ins Dreiviertelprofil aufweisen¹. Die parallelistische Bildwirkung wird dadurch zwar eingeschränkt, doch hat Hodler auch in solchen Ausnahmefällen eine wirkliche Differenzierung der beiden Gesichtshälften nie angestrebt. Wir werden bei Anlass der Besprechung des Jugendstils und seiner möglichen Einflüsse auf die Formensprache Hodlers auf die Sonderstellung der weiblichen Porträts zurückkommen.

Wenn wir das bisher Gewonnene überschauen, sowohl die Ergebnisse der theoretischen als auch der «Modell»-Analysen zusammentragen, so er-

¹ Man vergleiche hierzu etwa das Bildnis der «Léthi Caraviola», Müller, Abb. 255; Hugelshofer, Taf. 111; Überwasser, Farbtaf. 129.

gibt sich für die Bestimmung der parallelistischen Bildform das folgende Resultat:

Ein Kunstwerk Hodlers ist dann «parallelistisch» zu nennen:

1. *Wenn es Wiederholungen gleicher Teile aufweist.*
 - a) Wiederholungen gleicher senkrechter, waagrechter und gekurvter Linien oder begrenzter Flächen.
 - b) Wiederholungen gleicher Farben.
 - c) Wiederholungen gleicher «Empfindungen».
2. *Wenn diese wiederholten Teile in einer bestimmten Gesetzmässigkeit einander zugeordnet sind.*
 - a) In vertikal- oder horizontalparalleler Reihung.
 - b) In axialsymmetrischer Anordnung mit betonter oder unbetonter Mitte (Frontalität).
3. *Wenn die so geordneten wiederholten Teile zur gegebenen Bildfläche in einem bestimmten Verhältnis stehen.*
 - a) Indem sie auf die vertikale und horizontale Bildmittelachse bezogen sind.
 - b) Indem sie einer elliptisch geschlossenen Form sich einfügen.

Auf der so geschaffenen Grundlage lässt sich nun weitersehen. Die Idee und die Kriterien ihrer bildmässigen Realisierung haben wir darzustellen versucht, nicht aber die Frage ihrer Entstehung und Entwicklung. Sie allein wird über das Wesen des Parallelismus die volle Klarheit bringen können. Dann freilich sind neue, sind tiefere Einsichten zu erwarten.

DIE ENTSTEHUNG
DER PARALLELISTISCHEN BILDFORM*Einleitung*

Man kann den Entwicklungsprozess des Parallelismus nicht verstehen, wenn man sich nicht der geistigen Achsendrehung bewusst wird, die sich in Hodlers Kunst seit der Mitte der achtziger Jahre vollzogen hat. In die eigentliche Blütezeit des Naturalismus hineingeboren, konnte sein künstlerisches Wollen zunächst nur einem Ziel zustreben, die Vorbildlichkeit der Natur in keinem Punkte preiszugeben. Also malte er Augenbilder, reine impressionistische (das Wort nicht im stilgeschichtlichen Sinne verstanden) Wahrnehmungsbilder, die, der Natur hingegeben, nicht sie den Gesetzen eigenen Formwillens unterwerfend, Abbilder der sichtbaren Wirklichkeit sind (sein wollen). Es ist die Phase, die wir auf den nachfolgenden Seiten als seinen «ersten Stil» bezeichnen werden.

Aber Hodler ist dabei nicht stehengeblieben. Gewiss, immer schon ist in ihm latent der Wunsch vorhanden gewesen, «mehr» zu geben als die Natur, sich selbst im schöpferischen Akte zu verwirklichen, aber eben – es blieb bei isolierten Ansätzen. Was er nun aber seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre in rascher Folge produziert, sind keine einführend gestalteten Naturerlebnisse, keine Wahrnehmungsbilder im oben verwendeten Sinne des Wortes mehr, sondern Abbilder einer erdachten Wirklichkeit, genauer: einer korrigierten, ja neu konzipierten Wirklichkeit. Die «Nacht», die man, wenn auch die Wurzeln viel tiefer liegen, für gewöhnlich an den Anfang der neuen Entwicklungsphase – wir wollen sie hier Hodlers «zweiten Stil» nennen – setzt, beruht zwar noch auf genauestem Modellstudium, allein schon der symbolische Titel verrät die neue Absicht. An die Stelle der gesehenen, tritt jetzt die Welt der inneren Gesichte (die darum für den Künstler nicht weniger real ist) und die objektive Ordnung der Dinge weicht einem abstrakten, subjektiven Formsysteem.

Die Gründe, die zu dieser plötzlichen und immer wieder erstaunlichen Umorientierung geführt haben, sind nicht ohne weiteres zu durchschauen. Sie wurzelt, wie alles Schöpferische, in den weissen Zonen des Unbewussten, die es noch zu erforschen gilt. Wie dem auch sei, für den Kunsthistoriker ist

jedenfalls entscheidender die daraus sich ergebende Konsequenz, die Tatsache nämlich, dass vor diesem, zu Beginn der neunziger Jahre im wesentlichen abgeschlossenen stilistischen Umbruch eine parallelistische Bildform, wie wir sie oben zu skizzieren versucht haben, nicht wohl möglich ist.

Die Begründung ist einleuchtend. Wohl gibt es in der Natur parallele Erscheinungen, symmetrische Entsprechungen und Formwiederholungen aller Art, unter anderen jene, die Hodler in seinem Freiburger Vortrag aufgezählt hat; nie aber, oder doch nur in verschwindenden Ausnahmen, sind sie das wirklich dominierende Element. In der ersten Phase des Hodlerschen Schaffens (also von ca. 1872 bis ca. 1890), können infolgedessen bestenfalls «naturalistisch» aufgenommene, im Organismus der Natur objektiv vorhandene parallelistische Motive nachgewiesen werden; die Form ihrer bildmässigen Realisierung jedoch, mag man als «realistisch», «pleinairistisch» oder als «impressionistisch» bezeichnen, das Epitheton «parallelistisch» steht ihr indessen rechtens noch nicht zu¹.

Es ist aber natürlich klar, dass die parallelistische Bildform, auch wenn sie um 1890 scheinbar unvermittelt in Erscheinung tritt, nicht einfach voraussetzungslos da ist, und die Erforschung ihrer formalen Vorstufen ist schon darum für den Kunsthistoriker von grösstem Interesse, weil ihre Kenntnis allein eine objektiv begründbare psychologische Interpretation des Parallelismus ermöglicht. Von dieser Erkenntnis ausgehend, wollen wir im folgenden versuchen, den Entstehungsprozess der parallelistischen Bildform kurz zu beleuchten.

Der erste Stil (1872–1890)

Das Porträt

1. Der Wille zur Tektonik, die erste und wichtigste Prämisse der parallelistischen Bildform, ist als eigentliches Agens der vorparallelistischen Stilentwicklung a priori vorhanden. Schon das unbeholfene und, was entscheidender ist, noch völlig unverbildete Antworten auf den schöpferischen Trieb,

¹ Man hat hier also klar zu unterscheiden zwischen parallelistischem Motiv (scil. Blickerlebnis) und parallelistischer Bildform. Ein «Weg, der von Fliederbäumen eingefasst ist», um auf eines der vom Künstler genannten Beispiele zurückzugreifen, ist zwar (in den Augen Hodlers) ein parallelistisches Motiv par excellence, er lässt sich aber, wie jedermann leicht einsieht, auch durchaus unparallelistisch wiedergeben, je nach dem Standort, den der Maler wählt.

das Selbstbildnis des Neunzehnjährigen¹, ist durch ihn bestimmt: der Künstler stellt sich vor in «Haltung», in affektgeladener Pose, die er hernach, so wie er sie im Spiegel geschaut, realistisch wiedergibt.

Demgegenüber beginnt sich unter dem Einfluss der geometrischen Schulung durch Menn allmählich die Einsicht durchzusetzen, dass es, soll der erhsehnte Eindruck eines «gebauten» Bildes sich einfinden, nicht genügt, eine möglichst gestellte Attitüde des Modells getreulich abzumalen, sondern dass allein die subjektive Transformation des objektiv gegebenen Tatsachenmaterials, d. h. die Komposition der Bildfläche, die Zuordnung und das Verhältnis der einzelnen Bildteile untereinander, über diesen Eindruck entscheiden. Diese neuen tektonischen Bemühungen bekunden sich zunächst darin, dass Hodler seine Modelle in betonte Parallelität zu den beiden vertikalen Seitenlinien setzt, mit dem Erfolg, dass sie ausschauen, als hätten sie einen Ladestock verschluckt².

Merkwürdig nur, dass der Künstler so lange an der Dreiviertelansicht festhält, denn es ist ja doch klar, dass die beiden Uransichten des reinen Profils und der reinen Front für jeden auf Monumentalität und Typisierung, überhaupt auf «Form» abzielenden künstlerischen Ausdruckswillen ungleich geeigneter erscheinen müssen. Allein, man wird hier die traditionellen Bindungen einer wesentlich naturalistisch orientierten Zeit nicht übersehen dürfen, und tatsächlich setzt die Wendung zur entschiedenen Seitenansicht und Frontalität in der Hodlerschen Porträtmalerei ganz unvermittelt und zweifellos im Zusammenhang mit parallelistischen Überlegungen ein³.

2. Früh schon, nach einer anfänglichen Periode «altmeisterlicher» Dunkeltonigkeit, macht sich im Œuvre Hodlers, vielleicht unter dem Eindruck Holbeins, den der junge Künstler in Basel eifrig studiert hat⁴, eine Neigung zum Zeichnerisch-Plastischen, zum Tastbildhaften bemerkbar, womit die

¹ *Bender*, Abb. 1.

² Vgl. die *Bender*-Nummern: 10 (1874), 14 (1875), 24 (1876), 35 (1878), 43 (1878), 46 (1878), 128 (1885).

³ Das geht schon daraus hervor, dass Hodler jetzt auf gleichmässige Belichtung, überhaupt auf Angleichung der beiden Gesichtshälften (parallelistische Unifizierung!) hinarbeitet. Im übrigen wird auch das reine Profil – vgl. bei *Bender* die Abbildungen 149 (1886), 183 (1886), 89 (1886 nicht um 1881, wie *Bender* meint), 186 (1888) – bald zugunsten einer streng frontalen Präsentation (Axialsymmetrie!) preisgegeben: *Bender*, Abbildungen 138 (1885), 185 (1888), 227 (um 1888/89), 205 (1889), 207 (1889), 208 (1890).

⁴ Die Vorbildlichkeit des Holbeinschen Porträtstiles für den kurz nach Hodlers Basler Aufenthalt 1875 entstandenen «Schüler» (*Bender*, Abb. 14; *CAL*, Farbtaf. I; *Hugelschöfer*, Taf. 2; *Überwasser*, Taf. 16) ist evident.

Grundlage geschaffen ist für die in der Folgezeit immer planmässiger geübte Auszeichnung der Umrisslinie¹.

Was sich hier anbahnt, bleibt indessen nicht unangefochten, und zu Beginn der achtziger Jahre hat es sogar den Anschein, als würde der neue lineare Stil durch eine malerische «Verformung» im Sinne Cézannes wieder verdrängt². Jedoch nur vorübergehend, denn mehr und mehr wird der Kontur jetzt zum Träger des Ausdrucks und damit zum Ausgangspunkt einer absichtsvoll erstrebten Stilisierung. Ein allgemeiner Reduktionsprozess setzt ein, der in gerader Linie zu den verstandesmässig konzipierten und nur vom Verstand zu erfassenden geometrischen Grundformen und Idealfiguren des parallelistischen Porträtstils hindrängt³. Zahlreiche Detailparallelismen wechselseitig sich entsprechender Kurven und Geraden sind Marksteine dieser Entwicklung⁴.

Der Vorgang ist zutiefst in der Psyche Hodlers verwurzelt, als apriorische Fähigkeit zur Abstraktion, zur Verallgemeinerung und Typisierung und man braucht nur die drei Meisterbildnisse⁵ des kaum Zweiundzwanzigjährigen daraufhin zu betrachten, um inne zu werden, dass hier die Pfeiler der späteren parallelistischen Idee begründet liegen. Denn, vom konkreten Einzelfall zur Gattung vorzustossen, heisst ja nichts anderes als Weglassen der anschau-

¹ Wobei es zu differenzieren gilt zwischen einem noch wesentlich dingbegrenzenden Linearismus, wie er um 1874 mit dem «Studenten» (Bender, Abb. 10) einsetzt und über den «Schüler» (Bender, Abb. 14) bis zur zweiten Fassung des «Schuhmachers» (Bender, Abb. 35) von 1878 sich weiter verfolgen lässt – einem Binnenlinearismus, der die «altmeisterliche» dingbegrenzende Linie verdrängend, in Werken wie dem «Schuhmacher bei der Arbeit» (Bender, Abb. 111) von 1883/84 oder dem «Alten Schweizer» (Bender, Abb. 133), der stilistisch dem «Ahasver» (1886, Bender, Abb. 152) nahesteht, in Erscheinung tritt – und endlich einem flächenbegrenzenden Linearismus, dessen Blütezeit nach 1890 in die Zeit des «zweiten Stils» fällt.

² Beispiele dafür sind das von Hodler nachträglich 1880 datierte «Frauenbildnis I» (Bender, Abb. 117), das «Kinderköpfchen» (Bender, Abb. 115) und das grossartig monumentale «Selbstbildnis» (Bender, Abb. 116) – beide 1883 entstanden –, ebenso wie das Bildnis der M^{lle} Duchosal von 1885 (Bender, Abb. 128, irrtümlich als 2. Fassung bezeichnet).

³ Ein Vergleich zwischen dem malerisch aufgelösten, «manethaften» «Bildnis der M^{lle} Lechaud» von 1878 (Bender, Abb. 46) und dem zeichnerisch stilisierten «Mädchen mit nackten Armen» des Berner Museums (Bender, Abb. 227; wohl um 1888/89 zu datieren), macht den Weg deutlich, den Hodler hier in den entscheidenden zehn Jahren seiner künstlerischen Entwicklung zurückgelegt hat.

⁴ Vgl. dazu Müblestein/Schmidts Beschreibungen von «Mutter und Kind» (1888) und «Eine arme Seele» (1890), a.a.O. S. 231 und 224.

⁵ «Der Student» (Bender, Abb. 10), «Der Schreiner» (Bender, Abb. 18) und «Der Schüler» (Bender, Abb. 14).

lichen Detailmerkmale, Ausklammern der trennenden Unterschiede zum Zwecke der Sichtbarmachung der Ähnlichkeiten, des allen Gemeinsamen, des – Parallelismus.

3. Dekorative Ausschmückungen Hodlerscher Bildnishintergründe sind, wenn überhaupt nachweisbar, mit Ausnahme einiger spezifisch genrehafter Stücke, stets kompositionell bedingt. Ihre Aufgabe geht dahin, die Relation zwischen Figur und Raum, genauer: zwischen Bildfüllung und Bildumrahmung herzustellen, und Hodler hat sich zu diesem Zweck eigens eine Folie erdacht – man wird entfernt an die Mandorlen des Mittelalters erinnert – mit deren Hilfe er dem Porträt seine bildmässige Geschlossenheit zu sichern versucht. Es ist das Motiv der streng bildparallel disponierten Tür, die sich in den frühesten Zeugnissen noch ausserhalb des Spannungsfeldes der Figur befindet¹, dann aber so angeordnet wird, dass das Porträt genau vor die Türfläche auf die vertikale Bildmittelachse zu liegen kommt und, somit gleichsam ein zweites Mal gerahmt, unverrückbar in den Bildplan eingespannt erscheint. Bald bis in die Einzelheiten naturalistisch nachgebildet², bald zum abstrakten Liniensystem stilisiert³, wird das Motiv in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wieder aufgenommen und im Verband einer parallelistischen Studienreihe von Männer-, später auch Frauenbildnissen programmatisch zur Anwendung gebracht. Mit der Stilwende von 1890 verschwindet es bald vollkommen zugunsten eines uniform hellen Hintergrundes. Der Künstler kann nun einer solchen Hilfskonstruktion entraten, die doch nur den Blick vom Wesentlichen abzieht. Ihre Bedeutung für die Ausbildung der parallelistischen Bildform kann infolgedessen nur eine mittelbare sein. Gefallen ist das Motiv und mit ihm die zweite, imaginäre Umrahmung der Figur, geblieben aber, und in den Kanon des parallelistischen Porträts aufgenommen, ist die geschlossene Form, die Kongruenz der Bild- und Kompositionsachsen.

Das Gruppenbild

1. Haben wir im vorangegangenen Abschnitt den Versuch unternommen, die Wurzeln der parallelistischen Bildform freizulegen, und dabei, die theoretisch abgeleitete Behauptung bestätigend, festgestellt, dass der paralleli-

¹ *Bender*, Abb. 6 (1873), *Hugelschöfer*, Textabb. 2 (1874), *Bender*, Abb. 146 (*Bender* : 1885/86, *Mühlestein/Schmidt* und *Loosli* : 1880).

² *Bender*, Abbildungen 182 (1885), 210 (1886), 221 (1886), 229 (1886), 219 (1889).

³ *Bender*, Abbildungen 23 (18761), 183 (1886), 225 (1891), 234 (1892).

stische Schematismus nicht a priori vorhanden ist, sondern erst gegen 1890 als Resultat verschiedener tektonischer Bemühungen in Erscheinung tritt, so sei an dieser Stelle umgekehrt der Nachweis dafür erbracht, dass Hodler seit der Zeit, da wir ihn künstlerisch zu fassen vermögen, sich mit parallelistischen Ideen getragen hat.

Es lässt sich das, so scheint mir, aus der Thematik schon jenes ersten monumentalen Gruppenbildes¹ erschliessen, das uns von seiner Hand überkommen ist, und von dem sich mit eben solchem Recht sagen lässt, was der Künstler bald zwanzig Jahre später über die grossen Mehrfigurenkompositionen der neunziger Jahre geäussert hat, dass er sich nämlich «Seelenzustände oder überhaupt Stoffe auswählte, an welchen die Einheit unserer Empfindung am deutlichsten sich offenbart².»

Dieser «Parallelismus der Empfindung» aber fusst, wie vor allem die beiden nächstfolgenden Werke derselben Gattung³ deutlich bezeugen, auf realen Blickerlebnissen und infolgedessen ist man wohl dazu berechtigt, da doch die Wahl des bildnerischen Vorwurfs als Funktion des künstlerischen Wollens zu verstehen ist, die Bereitschaft den «parallélisme de la vie», das gleiche vor dem Trennenden zu erleben, unter die ursprünglichen Anlagen Hodlers zu rechnen. Es handelt sich dabei ja auch keineswegs um eine ephemere Erscheinung einer bald überwundenen frühen Entwicklungsstufe, und wenn auch im Gefolge des fortschreitenden Stilisierungsprozesses – es ist davon die Rede gewesen – der Erlebnis- und Wirklichkeitscharakter der Darstellung mehr und mehr verlorengeht, so ist darum der «Parallelismus der Empfindung» als eigentliches Thema des Hodlerschen Gruppenbildes nicht weniger vorhanden. Im Gegenteil, in dem Masse, wie der reale Vorwurf idealisiert und gedanklich unterbaut wird, erhöht sich auch die Ausdruckskraft der ihm zugrunde liegenden Idee⁴.

2. Es ist aber wiederum zu unterstreichen, dass der «Parallelismus der

¹ Das «Turnerbankett» (*Bender*, Abb. 19; *CAL*, Taf. 10; Karton: 1875/76).

² «Über die Kunst», *Bender*, a. a. O. S. 224.

³ «Das Gebet im Kanton Bern» (*Bender*, Abb. 86; *CAL*, Taf. 26; *Überwasser*, Taf. 32) und die «Andacht» (*Bender*, Abb. 92; *CAL*, Taf. 24; *Hugelshofer*, Taf. 15), beide in den Jahren 1880/81 entstanden.

⁴ Doch nicht immer zu deren Vorteil. Es genügt, zwei in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandene Werke wie «Das mutige Weib» (*Bender*, Abb. 153, 1886) und «Das moderne Rütli» (*Bender*, Abb. 171, 1887) einander gegenüberzustellen, um zu erkennen, wie die gleiche Idee – der «Parallelismus der Empfindung» – grundsätzlich verschieden, hier realistisch expressiv, dort akademisch posiert, interpretiert werden kann.

Empfindung» durchaus nicht der parallelistischen Bildform bedarf, um sich auszusprechen. So hat man etwa die Anlage des an «Einheit des Geistes» nichts zu wünschen übriglassenden «Turnerbanketts» auf das «Gastmahl Platons» von Anselm Feuerbach zurückgeführt¹, eine Komposition also, die mit Parallelismus im Sinne Hodlers nichts zu tun hat. Ebenso ist der formale Aufbau der dem «Turnerbankett» nachfolgenden Gruppenbilder bei aller Strukturbetontheit von der parallelistischen Bildform zumeist noch weit entfernt.

Ein einziges Werk bildet hierin eine merkwürdige Ausnahme: es sind die für den «Concours Diday» von 1884 geschaffenen «Reformatoren im Hofe des Collège de St-Pierre in Genf²», mit deren Anordnung Hodler das parallelistische Fünf-Figuren-Schema «zweiten Stils³» allerdings in noch sehr naturalistischem Gewand und in stärkstem Widerspruch zum Anekdotischen und Modellhaften des Details (Hintergrund!) vorwegnimmt. Der Künstler selbst mochte das Missverhältnis zwischen dem Idealismus der Komposition und dem Realismus der Durchführung, das wir hier so grell erblicken, als Vorwurf empfunden haben, und so bleibt es zunächst bei einem Erkundungsritt in fernes Land.

Demgegenüber war eine Annäherung der beiden gegensätzlichen Standpunkte nur durch die Überwindung der illusionistisch-pleinairistischen Räumlichkeit zu gewinnen. Der Weg ist von Hodler in der Folge denn auch beschritten worden⁴, und in dem Masse wie er dem Ziele näher rückte, hat sich jene geistige Achsendrehung von der gesehenen zur erdachten Welt vollzogen, von der wir zu Anfang dieses Kapitels gesprochen haben.

Die Landschaft

1. Der Vorgang wiederholt sich. In analoger Weise, wie das seinerzeit für die Porträtmalerei festgestellt worden ist, bekundet sich in den frühen

¹ *Mühlestein/Schmidt*, a.a.O. S. 94.

² *Bender*, Abb. 121; *CAL*, Taf. 34.

³ Eine betonte Mittelfigur und je zwei spiegelbildlich sich entsprechende Seitenfiguren. Das Schema findet sich wieder in den «Lebensmüden» (*Bender*, Abb. 222) und «Enttäuschten» (*Bender*, Abb. 233), in der «Eurhythmie» (*Bender*, Abb. 269) ebenso wie im «Tag» (*Müller*, Abb. 52) u.a.

⁴ Vgl. hierzu etwa die beiden Fassungen von «Müller, Sohn und Esel», *Bender*, Abb. 99 (1881/82) und *Bender*, Abb. 184 (1888).

Landschaften Hodlers der apriorische Formwille zunächst in der Wahl markanter und typischer Bildvorwürfe, die, in entschiedenem Widerspruch zu der künstlerischen Absicht der französischen Impressionisten, nicht die Zufälligkeit des Naturausschnittes betonen, sondern dessen in sich ruhende Begrenztheit und Prägnanz der Form¹. Was hier mit jugendlicher Hand, aber darum in nicht weniger zielbewusster Formulierung vorgetragen wird, enthält in nuce bereits den Grundgedanken der parallelistischen Bildform: eine betonte Kompositionsachse (die noch nicht Bildmittelachse ist) trennt die Malfläche in zwei (noch ungleiche) Hälften. Ein unbewusstes Verlangen nach Symmetrie. Man wird infolgedessen sagen dürfen, dass schon auf der untersten Entwicklungsstufe der parallelistischen Bildform deren formale Kriterien latent vorhanden sind, und es ist gewiss kein Zufall, dass Hodler um 1890, als er sich um ihre Rationalisierung bemühte, auf die Thematik dieser Jugendwerke zurückgegriffen hat.

Kurz vor 1880 setzen dann die ersten Versuche einer subjektiven Tektonisierung der Bildfläche ein. Sie sind mittelbar, denn noch wagt es der Künstler nicht, die objektive Struktur des gegebenen Naturvorbildes anzutasten. Er bedient sich darum einzelner Staffagefiguren, die, oft gegen eine tiefliegende Horizontlinie gestellt, streng bildparallel eingefügt werden². Der aus solcher Anordnung sich ergebende pointierte Vertikalismus und Horizontalismus der Komposition aber nimmt sich eher doktrinär und gewalttätig aus, und das um so mehr, als im übrigen die Landschaft meist rein pleinairistisch und sehr duftig gemalt ist. Auch weiss man nicht recht, ob man die Bilder als Landschaften, als Porträts oder als Tierstücke bezeichnen soll.

Um 1885 tritt hier die Klärung ein. Die Staffage verschwindet fast vollständig aus dem Hodlerschen Landschaftswerk, doch bleibt die Struktur-

¹ Drei meisterliche Landschaften des kaum Zweiundzwanzigjährigen seien hier genannt: «Das Innere eines Waldes» von 1873/74 (*Bender*, Abb. 8; *CAL*, Taf. 4), der «Mühlbach bei Langenthal» von 1875 (*Bender*, Abb. 21 – das «parallelistische» Wolkenornament ist eine spätere Zutat Hodlers) und die wohl gleichzeitige «Bergbach»-Studie aus dem Haslital (*Bender*, Abb. 32).

² Der «Mäher» von 1878 (*Bender*, Abb. 43; *CAL*, Taf. 14; *Hugelschofer*, Textabb. 5) wäre hier anzuführen, dessen rechte, von der Morgensonne beschienene Körperseite genau mit der vertikalen Bildmittelachse zusammenfällt, während die Horizontlinie das Breitformat in zwei akkurat gleiche Hälften teilt. Aber auch die zahlreichen, meist in reiner Profilansicht gegebenen Tierstücke, die Hodler hauptsächlich während seines Spanienaufenthaltes von 1878/79 gemalt hat, gehören in diesen Zusammenhang (vgl. die *Bender*-Nummern 56, 58, 68, 69 u.a.).

betontheit, der Gegensatz von Waagrecht und Senkrecht¹. Auf dieser Grundlage setzt sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die parallelistische Kompositionsidee immer entschiedener durch, und zwar nach zwei Richtungen hin: Die eine zielt auf eine Unterteilung der Bildfläche in rhythmisch gegliederte horizontalparallele (seltener vertikalparallele) Streifen und erobert damit für die parallelistische Bildform das Element der Wiederholung, die andere, bedeutsamere, erstrebt mehr die Symmetrie und bildmässige Geschlossenheit der Komposition. Beiderorts ist es ums Jahr 1890 zu endgültigen Lösungen gekommen.²

2. Hier stellt sich nun, und nicht nur für die Landschaftsmalerei, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bildform und Motivwahl. Was für Themen wählt Hodler, wie behandelt er sie und welches ist die Rolle, die dem parallelistischen Blickerlebnis in diesem Zusammenhange zukommt? Drei Punkte scheinen mir von Bedeutung.

Da ist zunächst einmal festzuhalten, dass sich der Realitätscharakter der Landschaft, ihr Verhältnis zur äusseren Wirklichkeit – und dies gilt sinngemäss auch für die anderen Bildgattungen – im Verlaufe des oben angedeuteten formalen Entwicklungsprozesses kaum wesentlich verändert. Man darf sich durch die Vereinfachung und Rationalisierung des Prospektes nicht irreführen lassen: Es handelt sich hier primär nicht um eine absichtsvolle Stilisierung des Naturvorbildes im Sinne einer willkürlichen Umgestaltung der objektiven Gegebenheiten; was sich verändert ist der jeweilige Standort des Malers, sein Interesse am künstlerischen Objekt, die Wahl des Motivs.

Dass dieser Vorgang nicht als Abkehr von der sichtbaren Erscheinung der Wirklichkeit gedeutet werden kann, ist selbstverständlich. Wenn Hodler Calvin und die vier Reformatoren in Reih und Glied einerschreitend darstellt, so ist das zwar eine höchst unwahrscheinliche Konfiguration, aber eben doch noch eine «mögliche», und so steht auch hinter jedem Porträt, hinter jeder Landschaft seines «ersten Stils» ein reales, nachkontrollierbares Naturvorbild.

¹ Zu dokumentieren mit der «Gemmilandschaft» von 1885 (*Bender*, Abb. 136), der «Frühlingswiese am Salève» (*Hugelschofer*, Taf. 26; um 1888) und der grossartigen «Lawine» von 1887 (*Bender*, Abb. 169; *CAL*, Taf. 43; *Hugelschofer*, Taf. 23), deren Komposition auf das genaueste ausponderiert ist (vgl. dazu die eingehende Beschreibung durch *Mühlestein/Schmidt*, a.a.O. S. 253 f.).

² Für die eine Entwicklungslinie – horizontalparallele Flächenrhythmisierung – können die *Bender*-Abbildungen 109 (1883), 187 (1888), 204 (um 1890) und 211 (1890), als Beispiel für einen – in der Wahl des Motivs – bis zum äussersten getriebenen Horizontalparallelismus, angeführt werden; die andere ist durch die *Bender*-Nummern 135 (1885), 169 (1887), 178 (1888) und in letzter Konsequenz 212 (1890) zu belegen.

Es ist daher nicht unwesentlich, zu erfahren, und damit kommen wir zum zweiten Punkt, dass in dem Zeitabschnitt, den wir hier überblicken, der Vorrat an Motiven, über den der Künstler verfügt – ich spreche jetzt speziell vom Landschaftswerk –, einen kaum nennenswerten Zuwachs erfährt, dass aber, und das scheint mir das Entscheidende zu sein, diese Motive unter einem dauernd wechselnden Aspekt gesehen werden. Es war dies gleichsam die einzige Möglichkeit für den konsequenten «Naturalisten» Hodler, sein künstlerisches Streben nach vermehrter Strukturbetontheit zu verwirklichen. Ein Beispiel mag das verdeutlichen.

Hodler hat bekanntlich besonders gern das Motiv der in die Bildtiefe sich verkürzenden, von Bäumen umsäumten Strasse gemalt. Jedermann kennt den 1892 entstandenen «Herbstabend» (Abb. 5) im Neuenburger Museum, und die wenigsten sind sich klar darüber, wie viele Vorstufen überwunden werden mussten, bis es zu dieser endgültigen und lapidaren Formulierung gekommen ist. Der Vorwurf wird erstmals im Jahre 1878 in den «Weiden an der Jonction¹» und der undatierten «Landschaft mit Weiden²» aufgegriffen, aber stets betont asymmetrisch geübt. Es ist die Zeit, in der Hodler gerne mit Hilfe von Staffagefiguren auf bewusstere «Komposition» hinarbeitet, und so spürt man auch hier den Gegensatz zwischen Senkrechter und Waagrechter, namentlich in der vertikalparallelen Führung der Weidenstämme, die sich betont rechtwinklig gegen die Horizontlinien des Hintergrundes absetzen. Kurz vor 1890 wird das Sujet in einer ganzen Reihe von den Wegrand säumenden «Kastanienbäumchen³» wieder aufgenommen, aber nun sind es weniger die Achsenbeziehungen als die Reize der Linear- und Beleuchtungsperspektive, die den Künstler faszinieren. Und kaum dass ein Jahr vergeht, so sieht er das gleiche Motiv in der «Strasse von Evordes» (Abb. 4) wieder unter einem völlig anderen Gesichtspunkt: dem ordnenden Gesetz der Symmetrie. Demgegenüber vermochte auch der «Herbstabend» nichts mehr hinzuzufügen und dennoch ist gerade der Abstand, der diese beiden Werke voneinander trennt, nicht zu übersehen. Wir wollen aber nicht vorgreifen. Die Metamorphose, die sich hier vollzogen hat, kann vom Motiv her nicht erklärt werden und gehört infolgedessen nicht mehr in diesen Zusammenhang.

Bildform und Motivwahl: die Frage stellt sich endlich auch in einem rein

¹ Bender, Abb. 40 und 41.

² Bender, Abb. 100.

³ Bender, Abb. 194, 195, 196.

ikonographischen Sinne dar. Lassen sich aus der Thematik des «ersten Stils» irgendwelche Rückschlüsse auf die Entstehung des Parallelismus ziehen, genauer: wann reagiert Hodler erstmals auf objektiv parallelistische Erscheinungen in der Natur? Die Dokumente, die zur Beantwortung dieser entscheidenden Frage beigebracht werden müssen, sind zum Teil genannt worden. Es ist in erster Linie das Motiv der perspektivisch sich verkürzenden Allee, das vom Künstler selbst explizite als parallelistisch bezeichnet, zum erstenmal 1878¹ nachgewiesen werden kann. Im gleichen Jahre noch findet ein zweites parallelistisches Blickerlebnis bildhaften Ausdruck, ich meine das Sujet jener drei in einer Linie streng vertikalparallel dastehenden Bäume der «Landschaft bei Madrid²», die entfernt an die grossartige, doch ungleich heroischer und magischer zugleich gesehene «Landschaft mit den drei Bäumen» Rembrandts erinnert. Das Motiv wird von nun an durch Jahre hindurch in den verschiedensten Variationen vorgetragen, und da es nicht nur die Neigung zu formaler Isolierung, sondern auch zu paralleler Aufreihung, zur Wiederholung verrät, kann man es typologisch sowohl als Vorstufe der berühmten «Hodlerbäumchen» «zweiten Stils» als auch des «Buchenwaldes» von 1890 betrachten. Schliesslich gehen aber auch die Bilderfindungen des Figuralwerks auf dieses frühe Blickerlebnis zurück, indem die in der Nachfolge des «Zwiesgesprächs mit der Natur» (1884) immer zahlreicher entstehenden Einzelfiguren gleichsam als personifizierte «Hodlerbäumchen» aufgefasst werden können, während die nebeneinander aufgereihten Gestalten der grossen idealistischen Mehrfigurenkompositionen im Grunde nur die Funktion der vertikalparallelen Baumstämme der «Landschaft bei Madrid» übernommen haben. So finden sich schon im Werke des fünfundzwanzigjährigen Hodler die tragenden künstlerischen Ideen, die ihn fortan bis an sein Lebensende beschäftigen sollten.

An eben diesen Motiven aber – der perspektivisch sich verkürzenden Allee und der in einer Linie vertikalparallel angeordneten Baumgruppe – hat sich Hodler den Schematismus der parallelistischen Bildform erarbeitet. Hier fanden seine Kompositionsideen ihre Bestätigung. Gewiss, er hat sie der Natur entnommen und, was er sah, hat er getreulich festgehalten; allein, all das darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass es doch recht merkwürdige Naturausschnitte sind, die uns da vorgeführt werden. Schnurgerade

¹ «Weiden an der Jonction», I und II (*Bender*, Abb. 40 und 41).

² *Bender*, Abb. 52. Vgl. auch *Bender*, Abb. 70 und 73 sowie Taf. 2 des Katalogs der Berner Hodler-Ausstellung 1921.

angelegte Strassen, an denen sich Bäume reihen wie Telephonstangen, in Reih und Glied aufgepflanzte Pappeln: das ist Menschenwerk, die Natur schafft zufälligere Konfigurationen. Die Interpretation des Parallelismus wird an dieser Tatsache nicht vorbeisehen dürfen.

Der zweite Stil (1890–1918)

Wir haben den Entwicklungsprozess, der um 1890 auf allen Gebieten, in der Landschaft so sehr wie im Porträt oder im Gruppenbild, zum Kanon der parallelistischen Bildform führt, in seinen Grundzügen zu charakterisieren versucht. Das Ergebnis ist bekannt: das Bildnis des Architekten «Juvet», die «Nacht» sowie die «Strasse von Evordes» (Abb. 4), alle in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstanden, es sind zugleich die Werke, die den parallelistischen (den «zweiten») Stil Hodlers einleiten. So hat sich der Siebenunddreissigjährige doch noch zu einem eigenen «Kompositionsprinzip», wie er sagt, hindurchgerungen, aber das Resultat einer isolierten Formentwicklung ist es, bei aller Logik des Phasenablaufes, natürlich nicht gewesen.

Man kann, was sich hier abgespielt hat, nur dann richtig verstehen, wenn man sich darüber klar wird, dass eine Festlegung auf eine bestimmte, allgemein gültige künstlerische Formel, wie sie die parallelistische Bildform darstellt, überhaupt erst dann möglich wurde, nachdem ihr die unbedingte Vorbildlichkeit der Natur geopfert worden war. Hodler konnte ja schliesslich nicht sein Lebtag lang in die Tiefe fliehende Strassen und fein ausgerichtete Baumreihen malen, aber was hätte er, der auf sein «Prinzip» nicht verzichten wollte, denn anderes malen sollen?

Und er hat das Opfer gebracht; ich glaube, es ist ihm nicht leicht gefallen. Noch 1893, also im Entstehungsjahr des «Auserwählten» (!), hält er in der grossartigen «Landschaft im Tessin»¹ einen reinen Augeneindruck fest, dann hat er überhaupt aufgehört Landschaften zu malen, und erst gegen die Jahrhundertwende sind die letzten Skrupel überwunden und Hodler ist bereit, auch die Natur seiner parallelistischen Idee zu unterwerfen.

Es kann daher nicht überraschen, wenn gerade in diesem Jahrzehnt die Gattung der Mehrfigurenkomposition (man spricht jetzt besser nicht mehr von «Gruppenbild»), die vor allen anderen zum Malen aus der inneren Vor-

¹ Bender, Abb. 251 – von Bender irrtümlich als «Landstrasse im Tessin» bezeichnet; Hugelsbofer, Taf. 38.

stellung verleitet, ihre eigentliche Blütezeit erlebt. Ungehemmt konnte da der Künstler seine grossen Ideale zur Anschauung bringen, ohne zuvor den so lange respektierten Organismus der Natur zerstören, vergewaltigen zu müssen, und es ist gewiss kein Zufall, dass er in einem Mehrfigurenbild, den «Reformatoren» von 1884, und nicht in einer Landschaft oder einem Porträt das Schema der parallelistischen Bildform «entdeckt» hat.

Mit der «Nacht» ist Hodler, der Verfemte und Unverstandene, mit einem Schlag in Europa berühmt geworden. Ganz selbstverständlich, dass er sich da sagen musste: Eine gute Idee zu haben, genügt nicht; entscheidend bleibt, nicht mehr davon abzuweichen. Das Publikum will bei jedem Namen wissen, woran es ist, und wenn es den Namen Hodler hört, möchte es gleich denken können: der Parallelismus.

Ich will damit nicht unterstellen, dass für die anspruchsvollen parallelistischen Programmstücke, die jetzt in verräterischer Dichte die Hodlersche Werkstatt verlassen, zunächst und in erster Linie die Captatio benevolentiae oder gar kommerzielle Erwägungen massgebend gewesen seien; aber es ist doch auffallend, wie sehr Hodler je länger je mehr zu einem Manieristen seiner selbst wird, wie er einmal gefundene Formulierungen bis zum Überdruß wiederholt¹, als hätte das innere Gleichgewicht, dessen er sich jetzt erfreut, ihm keinerlei neue Probleme mehr aufgegeben. Und wenn Mühlestein/Schmidt die Meinung vertreten: «Nichts grundsätzlich Neues mehr vermag uns das ganze übrige Werk Hodlers zu bieten, nachdem uns die achtziger Jahre sämtliche künstlerischen Möglichkeiten seiner schicksalsmässig gewordenen Persönlichkeit, nebeneinander und sich gegenseitig durchdringend, gezeigt haben²» – so kann ich dem, zum mindesten was den weiteren Entwicklungsverlauf der parallelistischen Bildform anbelangt, nur beipflichten³.

¹ Ich denke an die unzähligen weiblichen Einzelfigurenbilder, die im Gefolge des «Aufgehen im All» (*Bender*, Abb. 243) entstehen und zwischen 1904 und 1914 zum täglichen Brot Hodlers gehören. Um nur die wichtigeren zu nennen: *Müller*, Abb. 61 (1903), 65 (1903), 66 (1900), 97 (1906), 101 (1906), 119 (1908), 121 (1908), 130 (1909), 150 (1910), 166 (1911), 258 (1914) u. a.

² Op. cit. S. 305.

³ Wir betonen: Was den weiteren Entwicklungsverlauf der parallelistischen Bildform anbelangt, denn tatsächlich bereitet sich seit ca. 1914 abermals ein neuer, durchgreifender Stilwandel vor, der namentlich in den sogenannten «paysages planétaires» von 1917/18 seine grossartigste Erfüllung findet. Dass es sich hier aber weit mehr um eine Auflockerung, oft sogar um eine Preisgabe, nicht aber um eine Weiterentwicklung des parallelistischen Kompositionsschemas handelt, wird im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein.

Es fragt sich aber, ob diese parallelistische Bildform, so wie sie als Produkt einer konsequenten formalen und ausdrucks-mässigen Vereinfachung um 1890 sich herauskristallisiert hat, überhaupt noch weiterentwickelt werden *konnte*, und ob die Situation für Hodler nicht vielmehr so lag, dass ein «Fortschritt» eo ipso nur durch einen «Rückschritt» zu erzielen war.

Die Bedeutung dieser Frage für das Porträt kann nicht übersehen werden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil hier, wie dargelegt, die parallelistische Idee ausschliesslich in der reinen Frontalität sich zu verkörpern vermag, einer Bildform also, die, wenigstens für (den 1853 und in der Schweiz geborenen) Hodler, bereits ein Maximum an parallelistischen Ausdrucksmöglichkeiten auf sich vereinigte.

Eine formale Weiterentwicklung des parallelistischen Porträtschemas innerhalb des «zweiten Stils» ist denn auch durchaus nicht nachzuweisen: nachdem der Künstler in dem erwähnten Stuttgarter Selbstbildnis von 1900 (Abb. 3) den absoluten Tiefpunkt – oder wenn man will, den absoluten Höhepunkt parallelistischer Stilisierung erreicht und also die Klimax überschritten hat, wo es nichts mehr zu steigern gibt, und das Prinzip mit tödlicher Reinheit hervortritt, da wird das Schema zwar langsam wieder mit menschlicher Substanz angereichert, aber es bleibt eben doch bestehen, und nur in seltenen Fällen wird es wirklich preisgegeben¹.

¹ Im Männerporträt behauptet sich das parallelistische Schema des «Architekten Juvet» bis in Hodlers letzte Schaffenszeit. Vgl. die *Müller*-Nummern 45 (1900), 82 (1905), 153 (1911), 154 (1911), 224 (1915), 228 (1916), 244 (1917), 245 (1917). Demgegenüber macht sich im weiblichen Bildnis neben streng axialsymmetrischen Beispielen früh schon, zweifellos unter dem Einfluss des Jugendstils, eine Neigung zu ornamentaler Ausschwingung der Figur bemerkbar. Man ist beinahe versucht, von einer Wiedergeburt der gotischen S-Kurve zu sprechen: *Bender*, Abb. 138 (1885), 210 (1886); *Müller*, Abb. 148 (1910), 175 (1912), 176 (1912), 230 (1916), 231 (1916), 255 (1917). – Vgl. dazu auch die oben S. 53, Anmerkung 1 genannten weiblichen Einzelfigurenbilder, ebenso wie die weiblichen Mehrfigurenkompositionen «zweiten Stils». – Zu den seltenen Fällen, in denen es zu einer Befreiung von den selbstgeschmiedeten Fesseln des parallelistischen Porträtschemas kommt, gehören einige der späten Selbstbildnisse (*Müller*, Abb. 217, und *Hugelschofer*, Taf. 100, *Überwasser*, Taf. 15), die Bildnisse der kranken Mme Darel (*Müller*, Abb. 204–211) und, was für die Psyche Hodlers, dessen Scheu vor spezifisch geistigen Menschen *Mühlestein/Schmidt* hervorheben, wiederum bezeichnend ist, die wenigen Porträts von wirklich bedeutenden Köpfen, die Hodler gemalt hat (das leicht ins Dreiviertelprofil nach rechts abgedrehte Bildnis des Prof. Hermann Sahli – *Hugelschofer*, Taf. 65, um 1905 – sowie das berühmte, 1915 datierte Profilbildnis Carl Spittelers – *Müller*, Abb. 226). – Den Zuwachs an menschlicher Substanz in der späten Porträtmalerei Hodlers dokumentiert sehr schön *Walter Hugelschofer* am Beispiel der Selbstdarstellungen des Künstlers im Hodler-Heft der Zeitschrift «Du», Nr. 8, August 1953.

Demgegenüber verliert die Frage sofort an Gewicht, wenn wir sie im Hinblick auf das Landschaftswerk stellen, indem allerdings auch hier die parallelistische Bildwirkung entscheidend durch das symmetrische Gleichgewicht der beiden Kompositionshälften mitbestimmt wird – aber ich sage ja ausdrücklich *mitbestimmt*. Wiederholungen einzelner Bildteile sind hier ebenso wie in der Mehrfigurenkomposition («Eurhythmie»!) nicht (oder nicht nur) an das Gesetz der axialen Symmetrie gebunden, und es genügt, an das Prinzip der horizontalparallelen Flächenrhythmisierung zu erinnern, das (auch wenn es gegenüber der symmetrischen Anordnung immer zweiten Ranges bleibt) den Kerngedanken des Parallelismus – durch Wiederholung gleicher Teile den «Eindruck der Einheit» hervorzurufen – nicht weniger sinnfällig auszudrücken vermag.

Man darf aber nicht vergessen, dass auch diese Variante schon in den achtziger Jahren entwickelt und nicht erst nach 1890 als neue Möglichkeit erkannt worden ist. Zwar hat Hodler auch später noch objektiv parallelistische Motive in der Natur entdeckt und die «elliptisch geschlossene Form» hat er bestimmt erst im «zweiten Stil» (vom Figuralwerk) auf die Landschaft übertragen, allein das ändert wenig an der Tatsache, dass die parallelistische Bildform, so wie sie der Künstler um 1890 beispielhaft konstituiert hat, von ihm (im formalen Sinne) nicht mehr weiterentwickelt worden ist¹.

Und abermals anders ist die Situation in der Mehrfigurenkomposition. Früh schon hat ja Hodler im Figurenbild die Umorientierung vom «Realis-

¹ So hält die Neigung Hodlers, die Bildfläche in rhythmisch gegliederte, horizontal-parallele Streifen aufzuteilen, unvermindert bis in seine letzten Jahre hinein vor: Müller, Abb. 76 (1904), 90 (1905), 91 (1905), 110 (1908), 117 (1908), 143 (1910), 168 (1911), 172 (1912), 213 (1915), 218 (1915), 257 (1917/18) u.a., und auch die streng axial-symmetrische Ordnung der «Strasse von Evordes» findet sich noch in Werken des längst malerisch gelösten Spätstils (Müller, Abb. 248), nur dass inzwischen aus dem Motiv der in die Tiefe fliehenden Strasse das ungleich grossartigere des majestätisch sich präsentierenden Gebirgsmassivs geworden ist (vgl. dazu auch das «Breithorn» im Luzerner Kunstmuseum, *Hugelschofer*, Farbtaf. XI!). – Zur Frage der «elliptisch geschlossenen Form» muss hier allerdings betont werden – und dies gilt ebenso für die Mehrfigurenkomposition, wo wir sie schon 1893 im «Auserwählten» nachweisen konnten (oben, S. 36) –, dass gerade sie es ist, die im «zweiten Stil» als massgebendes, wenn nicht als das entscheidende Kriterium der parallelistischen Bildform in Erscheinung tritt. Namentlich in der Landschaft bot sich Hodler, wo ihm das Naturvorbild keine diesbezüglichen Freiheiten erlaubte, die willkommene Gelegenheit, durch elliptisch geschwungene Wolkenbänder, denen im Vordergrund ebensolche Bodenlinien antworten, der Komposition die gewünschte Geschlossenheit zu verleihen: Müller, Abb. 74 (1904), 79 (1905), 92 (1905), 113 (1908), 141 (1910), 159 (1911), 212 (1915), 249 (1917) u.a.

mus» zum «Idealismus» vorbereitet, hat er mehr geben wollen und, ohne den Organismus der Natur zerstören oder auch nur «korrigieren» zu müssen, mehr geben können als blosser Augenerlebnisse, und wenn auch die «Reformatoren», ein jeder für sich, auf genauestem Modellstudium beruhen; die Art, wie sie komponiert, «zusammengestellt» sind, geht weit über das hinaus, was der Künstler an wirklichen Vorbildern vor Augen gehabt hat.

Dann aber berührt die Tatsache doch sehr merkwürdig, dass Hodler es bei der hier gefundenen Formel – die schnell zur Methode wird – hat bewenden lassen, dass er zeitlebens auf ihr ausgeruht hat, ohne weiter zu versuchen, über sie hinauszukommen¹. Wir sind uns durchaus bewusst, dass wir, indem wir solches behaupten, die Dinge vielleicht über das erlaubte Mass hinaus vereinfachen; allein, in der Absicht, den ohnehin schon so umfassenden Stoff dieses Kapitels nicht noch weiter auszudehnen, konnte es sich hier nicht darum handeln, die Entwicklungsgeschichte der parallelistischen Bildform im einzelnen darzustellen. Es lag uns vielmehr daran, ihre psychologischen Voraussetzungen aufzudecken, die, gerade weil sie so selbstverständlich sind, für gewöhnlich unbemerkt bleiben; das Material aber ist nur soweit ausgebreitet worden, als es für den im dritten Teil nachfolgenden Interpretationsversuch als notwendig sich erwies.

¹ Der Sachverhalt ist, kurz beleuchtet, der folgende: Das Fünf-Figuren-Schema der Reformatoren (*Bender*, Abb. 121, 1883/84) – eine betonte Mittelfigur mit je zwei symmetrisch sich entsprechenden Seitenfiguren auf einer Linie – erscheint wieder in den «Enttäuschten» und «Lebensmüden» von 1892 (*Bender*, Abb. 233 und 222) und ebenso in der «Eurhythmie» von 1894/95 (*Bender*, Abb. 269), mit der Einschränkung, dass hier die Figuren nicht frontal, also nicht axialsymmetrisch, sondern im Profil nach links schreitend gegeben sind. Dieses Schema nun wird in der Folge kombiniert mit dem Prinzip der «elliptisch geschlossenen Form», welches Hodler schon 1893/94 im «Auserwählten» (Abb. 1) entwickelt hat, und als solches bleibt es, wie das Beispiel des «Blick, in die Unendlichkeit», 1913–1916 (*Müller*, Abb. 240 f.), lehrt, verbindlich bis in die letzte Schaffenszeit des Künstlers. Wohl gibt es hier auch immer wieder Ausnahmen, aber als Neuschöpfungen wird man sie nicht taxieren dürfen, eher als Abweichungen von der Regel, als Variationen der Zahl (die «Empfindung», *Müller*, Abb. 67, mit vier, die zweite Fassung der «Heiligen Stunde», *Müller*, Abb. 120, mit sechs Figuren) oder als Variationen der Akzentsetzung (der «Jüngling, vom Weibe bewundert», *Müller*, Abb. 68). Stets aber hat Hodler dem Fünf-Figuren-Schema den Vorzug gegeben, von dem er selbst sagt: «Die Fünfzahl ist erstens, weil (durch) dieselbe die Figuren in dieser Anordnung (en face, nebeneinander) mit einem Blick leicht übersehbar sind. Dann auch, weil der Hauptakzent auf (die) Mittelfigur gelenkt ist und die übrigen das Gleichgewicht haben.» («Selbsterklärungen», *Loosli*, Band IV, S. 285.) Demgegenüber schreibt er bezeichnenderweise über den «Jüngling, vom Weibe bewundert»: «Hier hatte ich einmal das gefährliche Spiel versucht, das Interesse rechts auf das Bild zu lenken, auf den Jüngling.» (Ebenda, S. 210.)

Zwiespalt des Ausdrucks

Die Synthese der «paysages planétaires»

Man würde den Stil Hodlers nicht zureichend charakterisieren, wollte man ihn einseitig auf den Willen zur Tektonik festlegen, die Bereitschaft zur bedingungslosen Hingabe an die Natur aber ausser acht lassen. Zweifellos mit Recht hat Walter Hugelshofer den Maler Hodler einen «von Haus aus an die Natur gebundenen und von den Besonderheiten des Objektes ganz eingenommenen, ja hingerissenen Künstler» genannt¹, und es ist nicht wegzudiskutieren: Hodler hat in einem gewissen Sinne die Vorbildlichkeit der Natur niemals preisgegeben. Er hat wie Courbet nur malen können, was er sah, und würde sich nie und nimmer damit einverstanden erklärt haben, aus der Erinnerung, ohne Modell und Motiv vor Augen, zu arbeiten.

Man vergleiche aus seiner Frühzeit etwa das Bildnis eines «Berner Bauernjungen²» (1881), die 1882 datierte «Thunerseelandschaft³» oder die «Schlafende Frau⁴» (Augustine Dupin) von 1885, und man wird gleichermassen feststellen können, dass, bei aller Verschiedenheit des jeweiligen Vorwurfes, das Interesse am Gegenstand alles andere übertrifft. Ob Porträt, Landschaft oder Genreszene, was an diesen drei Beispielen – die beliebig vermehrt werden könnten – besticht, ist weniger die Prägnanz der äusseren Form, als die Ursprünglichkeit, die Spontaneität der Aussage; (schon im Format) anspruchslose Augenblicks- und Gelegenheitsbilder, sind sie frisch und mit impressionistischer Leichtigkeit hingemalt, reine Augenkunst, ganz nur der momentanen sinnlichen Erscheinung zugetan. Der ganze «erste Stil» beruht ja letztlich auf dieser künstlerischen Überzeugung, und selbst wenn Hodler parallelistische Blickerlebnisse im Bilde festhält, so gibt er sie, wir sagten es schon, «realistisch» wieder, d. h. nach Massgabe ihrer physischen Wirklichkeit und nicht in absichtsvoller, von der parallelistischen Idee diktierteter Stilisierung.

Dass eben diese künstlerische Überzeugung nicht auch den Werken des «zweiten Stils» zugrunde liegen kann, ist evident. Kein ernsthafter Betrachter wird je die Frage in sich erwogen haben: Hat Hodler denn wirklich die fünf «Lebensmüden» auf einer Bank nebeneinander sitzen gesehen und die

¹ a. a. O. S. 56.

² Bender, Abb. 98; *Überwasser*, Taf. 24.

³ Bender, Abb. 106; *CAL*, Taf. 31.

⁴ Bender, Abb. 143.

sechs Schutzengel des «Auserwählten», wo könnten sie ihm nur begegnet sein? Sieht man hier aber etwas genauer zu, so wird man gerade am Beispiel des letztgenannten Bildes unschwer erkennen können, dass der Künstler, selbst dort, wo er scheinbar allein aus der inneren Vorstellung gestaltet, sich nach Möglichkeit an ein sichtbares Modell hält, so dass, streng genommen, nur die Komposition, nur die Stellung und Gruppierung der Figuren – abgesehen natürlich vom Inhaltlichen – als eigene künstlerische Erfindung gewertet werden darf. In der Tat, man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, als wäre den beiden Genien zur äussersten Rechten und Linken des «Auserwählten» (Abb. 1) soeben ein Sockel unter den Füßen weggezogen worden; man spürt nur allzu deutlich den harten Atelierboden, auf dem sie gestanden haben.

Der Zwiespalt zwischen dem «Idealismus» der Gesinnung und dem «Realismus» des malerischen Details lässt sich aber nicht nur an diesem einen Werke nachweisen; in anderem Zusammenhange hat F. Schmalenbach am Beispiel des «Aufgehens im All¹» mit gleichem Recht auf die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form, «zwischen der Abstraktheit, Allgemeinheit und Grösse des Inhaltes und der Konkretheit, der Einmaligkeit, der absoluten Modellbedingtheit der Form²» hingewiesen und damit einen inneren Bruch in der Künstlerpersönlichkeit Hodlers aufgezeigt, der charakteristisch ist für eine ganze Reihe von Bildern, hauptsächlich Mehrfigurenkompositionen des späten «ersten» und des frühen «zweiten Stils».

Aber noch klarer wird der Gegensatz, wenn wir die Porträts, die Hodler zwischen dem März 1913 und dem Januar 1915 von der gesunden, der kranken und der toten Madame Darel gemalt hat, einander gegenüberstellen. Ich wüsste in seinem ganzen Œuvre kein zweites Beispiel, das eindringlicher und zugleich überzeugender als diese Bildnisreihe die «zwei Seelen» in Hodlers Brust zu offenbaren vermöchte. Man mag sie «idealistisch» und «realistisch» oder wie auch immer heissen, entscheidend bleibt – und darin liegt meines Erachtens der Schlüssel für das Verständnis des Hodlerschen späten «Realismus», dass sich hier ein menschliches Drama abgespielt hat, in dessen Verlauf nicht nur das seelische Gleichgewicht des Künstlers, sondern, was nur ein Symptom dafür ist, das parallelistische Gleichgewicht der Bildform aufs stärkste in Mitleidenschaft gezogen worden ist. Man weiss,

¹ Bender, Abb. 243; CAL, Farbtaf. III; Überwasser, Taf. 66.

² Fritz Schmalenbach, Hodlers Stellung im Frühexpressionismus. In: Werk, Heft 7, Juli 1938, S. 195.

wie sehr Hodler an Madame Darel gehangen hat, und dass er alles daran setzte, sie dem Tode zu entreissen. Da kann es nicht verwundern, dass er, der die Gesunde noch streng parallelistisch, in hieratischer Feierlichkeit, «gleich einer byzantinischen Kaiserin auf den Mosaiken von Ravenna», so soll er gesagt haben, dargestellt hat¹, jetzt, da sie von ihm genommen wurde, ihr entfliehendes Leben, wenn nicht mehr mit Händen zu greifen, so doch auf die Leinwand zu bannen entschlossen war. Der ohnmächtige Versuch, ihre körperliche Gegenwart, die der Pinsel nicht hatte fassen können, modellierend zu erhalten, kann nicht anders verstanden werden². So malte er sie denn, wie er sie sah, wenn er bei ihr am Krankenlager weilte, in schonungsloser Wahrhaftigkeit, nicht aus Pietätlosigkeit – der Vorwurf besteht zu Unrecht –, sondern weil er das ihr und sich selbst auferlegte Schicksal nicht anders, nur malend verstehen konnte³.

Wir gelangen also zu der Feststellung – ohne vorerst eine Erklärung dafür zu suchen –, dass im *Ceuvre* Hodlers gleichsam eine «realistische Unterströmung» vorhanden ist, die zunächst dem ganzen «ersten Stil» ihr Gepräge gibt, dann aber, namentlich in verschiedenen Mehrfigurenkompositionen der neunziger Jahre, sich in betonten Gegensatz zu der den «zweiten Stil» kennzeichnenden idealistisch-parallelistischen Gesinnung stellt und endlich in den letzten Schaffensjahren des Meisters erneut und hemmungslos zum Durchbruch kommt. Wir haben weiterhin, und gerade am Beispiel der Bildnisreihe der sterbenden Madame Darel beobachten können, dass dieser späte Realismus nur als die unmittelbare Folgeerscheinung einer tiefgehenden menschlichen Erschütterung verstanden werden kann, wobei allerdings sogleich hinzuzufügen ist, dass der Hodlersche Altersstil dadurch zwar massgeblich mitbestimmt wird, dass das starre parallelistische Bildgefüge aber nur in den seltensten Fällen wirklich überwunden worden ist.

In der Tat, das unvoreingenommene Bekenntnis zur sichtbaren Wirklichkeit hat nicht lange hingehalten, und schon angesichts des leblosen Kör-

¹ Müller, Abb. 198.

² Müller, Abb. 206; *Überwasser*, Taf. 117.

³ Ich will damit nicht behaupten, dass Hodler jetzt nicht mehr «komponieren» würde; abgesehen davon, dass ein jedes seiner Bilder, auch das realistischste, komponiert ist, bekundet die Art, wie der Künstler Antlitz und Oberkörper der Kranken im Dreiviertelprofil in die Diagonale stellt (Müller, Abb. 204 und 205), ganz offensichtlich sein ursprüngliches Kompositionstalent. Ausschlaggebend aber ist hier doch wohl die Tatsache, dass sowohl die axialsymmetrische Frontalität als auch die Gleichheit von Bild- und Kompositionsachsen, und damit die primären Merkmale des parallelistischen Porträtstiles, freiwillig preisgegeben werden.

pers der Madame Darel ist Hodler in den alten parallelistischen Schematismus zurückgefallen, hat er den gewohnten intellektuellen Abstand zu den Dingen zurückgewonnen. Wohl sind die Züge der Toten noch immer mit grausamer Realistik gezeichnet (Abb. 8), allein, es steckt bereits wieder *mehr* in dem Bilde, als nur die flüchtige Erscheinung der äusseren Wirklichkeit: das individuelle Einzelschicksal ist in eine höhere Notwendigkeit eingeordnet; der Tod dieser Frau wird dem Künstler zum Anlass, den Tod schlechthin, den Tod der ganzen Menschheit, dem keiner entrinnen kann und vor dem wir alle gleich sind, zur Darstellung zu bringen¹.

Die strenge Unterteilung der Bildfläche in gleichförmig sich wiederholende, horizontalparallele Streifen kann nur in diesem Sinne interpretiert werden. Der in ein weiss-grünes Totengewand gekleidete Leichnam ist über fünf, betont waagrechte Bänder gelagert – des Fussbodens, des dunkeln Bettgestells und dreier aufeinander geschichteter Bettzeuglagen. Am oberen Bildrand, im rechten Winkel zu den beiden parallel zu den Bildseiten verlaufenden Bettladen, sind drei blaue, horizontalparallele Linien zu erkennen, die nach der Ansicht Hodlers die Seele der Verstorbenen bedeuten sollen². Es ist dies, zusammen mit dem Bildnis der toten Augustine Dupin³, welches gleichfalls das Motiv der drei horizontalen Streifen aufweist, unseres Wissens das einzige Mal, dass Hodler eine ganz bestimmte, von ihm selber als solche bezeichnete Sache durch ein parallelistisches Symbol zum Ausdruck zu bringen sucht.

Das landschaftliche Gegenstück zu den Totenbildern der Madame Darel sind die «paysages planétaires» der Jahre 1917 und 1918. Der Titel dieses späten Landschaftszyklus geht auf eine Erklärung zurück, die Hodler selbst im Sommer 1917 – er starb am 19. Mai 1918 – seinem Freunde Johannes Widmer gegenüber geäussert hat: «Auch andere Landschaften als bisher werde ich malen, oder doch die bisherigen anders. Sehen Sie, wie da drüben (Hodler stand mit Widmer am Ufer des Genfersees angesichts der fernen

¹ Dass Hodler den Tod als eine Erscheinungsform des Parallelismus empfunden hat, bezeugt die folgende Äusserung: «Einheitliche Momente im Leben. Der Tod, die Permanenz der „Unbeweglichkeit“, der absoluten Unbeweglichkeit der Sprache; die Permanenz jeder Abwesenheit einer Lebenserscheinung sind darum, dass der Beschauer des Toten gewahrt wird, dass er selbst und dass alle andern auch immer das sein müssen. Alle müssen dahin. Wir müssen nicht ausser acht lassen, dass unsere Einheit grösser ist als unsere Unterschiede. Was den Tod anbelangt, ist die Einheit gänzlich.» (Aus dem schriftlichen Nachlass, *Loosli*, Band IV, S. 223 f.)

² Vgl. *Mühlestein/Schmidt*, a. a. O. S. 497.

³ *Überwasser*, Taf. 112.

Montblanc-Kette) alles in Linien und Raum aufgeht? Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen!» Und dann fügte er präzisierend hinzu: «En toutes choses, désormais, je ferai mes toiles à moi. Plus de commandes! En fait de paysages, je ferai des paysages comme celui-ci, des paysages planétaires¹!»

Kompositionsmässig bringen diese späten Landschaften² – wir sagten es schon – gegenüber dem früheren Landschaftswerk nichts grundsätzlich Neues, und dennoch haben sie, in ihren besten Stücken, den Zwiespalt des Ausdrucks, den Widerspruch zwischen der «realistischen» Sehweise und der «idealistischen» Darstellungsweise wenn nicht zu überwinden, so doch in erheblichem Masse herabzumindern vermocht. Diese Synthese aber war primär nur durch den Verzicht auf die schematische, einer fixen Idee zuliebe das Naturvorbild subjektiv transformierende Anwendung der parallelistischen Kompositionsregeln zu gewinnen. Andererseits konnte es für ihr Zustandekommen nur von Vorteil sein, dass die Bildvorwürfe, die Hodler seinem letzten Landschaftszyklus zugrunde gelegt hat, seinem parallelistischen Denken nun fast durchwegs konform sind, d. h. objektiv parallelistische Elemente enthalten. Zwei Beispiele werden das sogleich verdeutlichen:

Die vielleicht grossartigste, in der Kunstgeschichte jedenfalls ihresgleichen suchende Schöpfung aus der Gruppe der Caux-Landschaften ist die «Chaîne de Montagne³», die Hodler im Spätsommer 1917, vermutlich von den Rochers de Naye aus, gemalt hat. Ein einziges wogendes Meer von ungezählten Gipfelkämmen (Wiederholung!) füllt das untere Drittel der Leinwand, während über der Horizontlinie ein lichtdurchfluteter, von leise ziehenden Föhnstreifen bedeckter Himmel sich wölbt. Die parallelistische Durchführung des Themas wäre also, wenigstens vom Inhaltlichen her, durchaus zu rechtfertigen, und das um so mehr, als Hodler selbst, Jahre früher, im Freiburger Vortrag das in diesem Bilde gestaltete Blickerlebnis explizite als parallelistisch bezeichnet hat⁴. Und dennoch hat er als Künstler darauf verzichtet, das

¹ *Job. Widmer*, Von Hodlers letzten Lebensjahren. Zürich 1919, S. 8 f.

² Sie lassen sich im wesentlichen in zwei Gruppen einteilen: Die Landschaften, die Hodler von Caux und Umgebung aus gemalt hat (*Müller*, Abb. 248, 249, 250) und die Genferseelandschaften mit Montblanc-Kette (*Müller*, Abb. 257, 259, 260, 285), die der schon vom Tode gezeichnete vom Fenster seiner Wohnung, am Quai du Montblanc 29 in Genf, geschaffen hat.

³ *Müller*, Abb. 250; *Hugelsbofer*, Taf. 109.

⁴ Die Stelle lautet: «Eine analoge, aber stärkere Wirkung verspüren wir, wenn wir auf einem Berggipfel inmitten der Alpenregion stehen. Alle die unzähligen Spitzen, die uns umgeben, verschaffen uns jenen eigenen Reiz, der aus der Wiederholung resultiert.» Vgl. Text, S. 24.

grandiose Alpenpanorama in die lähmenden Fesseln der parallelistischen Bildform zu zwingen: die Verteilung der einzelnen Bildakzente nimmt weder auf die axiale Symmetrie noch auf das gegebene Format Rücksicht; einzig die lange Horizontale des obersten Wolkenstreifens kann allenfalls im Sinne der «elliptisch geschlossenen Form» gedeutet werden. Trotz alledem aber ist die Bildwirkung eine parallelistische, eben weil sie dem Naturvorbild als solchem von Haus aus innewohnt.

Darüber hinaus haben etliche dieser «paysages planétaires» einen für Hodler durchaus ungewöhnlichen Zug ins Visionäre, ja Magische, wie er ehemals nur bei ganz vereinzeltten Werken – ich denke etwa an die berühmte «Mondnacht» von 1908 – festzustellen ist. So der im Januar oder Februar 1918 entstandene «Genfersee mit Montblanc» (Abb. 9), ein langgestrecktes Querformat (man beachte die Verwandtschaft mit dem oben besprochenen Bild der toten Madame Darel!), dessen Bildfläche in eine Vielzahl von rhythmisch gegliederten, horizontalparallelen Streifen aufgeteilt ist. Wie in der «Chaîne de Montagne» hat Hodler darauf verzichtet, seine Vision von der Wirklichkeit absichtsvoll zu korrigieren; nicht mathematische Verhältnisse sind es, die den Bildaufbau bestimmen, sondern das freie harmonische Gleichgewicht der einzelnen linear begrenzten Flächen. Nirgends wird das Wahrnehmungsbild vergewaltigt, bewusst umstilisiert, parallelisiert; und wenn die leicht (aber nur auf der linken Seite!) abwärts schwingende obere Begrenzungslinie der Wolkenbank, der im Vordergrund die Uferpartie kaum merklich antwortet, letztlich sich von der elliptisch geschlossenen Form herleitet, so ist diese kompositionelle Absicht nicht doktrinär vorgetragen, sondern bleibt durchaus im Bereich des Möglichen, Schaubaren: die parallelistische Abfolge einzelner Bildstreifen – Ufer, See, Berge, Wolken, Himmel – ist eben in dem Naturvorbilde objektiv enthalten.

Was die visionäre Kraft dieses Bildes ausmacht, ist schwer zu sagen. Die neue Intensität der koloristischen Behandlung spielt dabei zweifellos eine wichtige Rolle, die tiefere Ursache aber ist doch wohl der Zuwachs an menschlicher Reife, die Fähigkeit zur reinen Schau, zur Übersicht. Wir wissen, wie hart das Schicksal, dessen Liebling Hodler wahrlich nie gewesen, den über Sechzigjährigen angepackt hat: Das Darel-Erlebnis, die sich mehrenden Anzeichen der eigenen, unheilbaren Krankheit, der Zusammenbruch des Ruhmes in Deutschland, all das waren schmerzliche Erfahrungen, die nicht ohne Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Hodlers bleiben konnten. Und so wird man denn mit Recht annehmen dürfen, dass der Künstler gerade in diesen Jahren abermals und tiefer auch über seinen Parallelis-

mus nachgedacht hat. Die folgenden Zeilen – es sind vielleicht die schönsten, die wir von ihm besitzen – sind von einem geradezu pantheistischen Naturgefühl getragen: «Tous les objets ont une tendance à l'horizontale, à applanir sur la terre, comme l'eau, en cherchant une base toujours plus étendue. La montagne s'abaisse, s'arrondit par les siècles jusqu'à ce qu'elle soit plane comme la surface de l'eau. L'eau va de plus en plus vers le centre de la terre, ainsi que tous les corps¹.»

Diese Vision aber ist in den «paysages planétaires» Bild geworden.

Bestimmen wir, ehe wir weiterschreiten, genauer die Situation, bei der wir angelangt sind. In den vorhergehenden Abschnitten habe ich versucht klarzustellen, dass das künstlerische Schaffen Hodlers einerseits durch den Willen zur Tektonik, zur Komposition und andererseits durch das Streben nach absoluter Objektivität in der Erfassung der sichtbaren Realität bestimmt wird. Beide Phänomene sind apriorischer Natur und der psychischen Struktur des Künstlers zugehörig. Es ist gezeigt worden, dass der Wille zur Tektonik als erste Voraussetzung für die Entstehung der parallelistischen Bildform zu gelten hat, es ist aber auch die Rede davon gewesen, dass er, solange wenigstens der Wille zum Realismus übermächtig bleibt (wie im «ersten Stil»), notwendig mit diesem in Konflikt geraten muss, da sich die Natur nur sehr selten in das abstrakte Schema der parallelistischen Bildform zwingen lässt. Gewinnt demgegenüber der Wille zur Tektonik die Oberhand (d.h. der Wille zur parallelistischen Bildform wie im «zweiten Stil»), so wird der Realismus entweder völlig unterdrückt oder aber es gelingt ihm, das starre Kompositionssystem aufzulockern, und es kommt zu jener Synthese zwischen den beiden gegensätzlichen Anschauungsprinzipien, für die wir die «paysages planétaires» von 1917/18 als das eindrucklichste Beispiel genannt haben. Hodler beobachtet dann nicht mehr, um zu beobachten; sein Werk entsteht nicht mehr allein aus der Beobachtung des Wirklichen. Es entsteht auch nicht aus einer vorgefassten Idee heraus, und darum ist es in keiner Weise theoretisch, sondern bleibt der Wirklichkeit tief verbunden; es ist das Ergebnis einer Befruchtung der Tatsache durch die Idee.

¹ Aus dem schriftlichen Nachlass, *Loosli*, Band IV, S. 214 f. Die Datierung des Textes bleibt unsicher.

INDIVIDUELLE VORSTELLUNGSFORM UND INTELLEKTUALISTISCHES PRINZIP

Einleitung

Die folgenden Untersuchungen gehen aus von Heinrich Wölfflins grundlegenden Forschungen über die Formen der Vorstellungsbildung und versuchen auf ihnen weiterbauend zu erweisen, dass im Zusammenhang mit dem im späten 18. Jahrhundert einsetzenden Zerfall der grossen Stileinheiten die allgemeinen Vorstellungsformen, wie sie Wölfflin für Renaissance und Barock nachgewiesen hat, kompensatorisch in einzelne individuelle Vorstellungsformen differenziert worden sind. Anders gesagt: die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert mehr und mehr scheinbar voneinander unabhängige Individualstile, unter denen der Parallelismus Ferdinand Hodlers nur *eine* Möglichkeit darstellt, sich entwickelt haben, wird als Ausgleich für den Verlust jener ursprünglichen Einheitssituation erkannt, die einst die Ausbildung eines allgemein verbindlichen «Kulturkanons» (E. Neumann) ermöglicht hatte.

Dass die fortschreitende Isolierung des schöpferischen Menschen letzten Endes als tiefere Ursache für diesen Auflösungsprozess verantwortlich gemacht werden muss, ist immer schon gesehen worden, und jedes kritiklose Übertragen der Wölfflinschen «Kategorien» auf die nachbarocke Kunst ist schon aus diesem Grunde zum vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn, die wirkliche Situation ist ja die, dass anstelle einer echten Stileinheit ein vielschichtiges Nebeneinander künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten getreten ist, das mit dem besten Willen nicht mehr unter einen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann. Auf sich selber angewiesen, des Instrumentes einer allgemein verständlichen Formensprache beraubt, sieht sich der Künstler von heute genötigt, eine persönliche Ausdrucksweise zu kultivieren, und es ist bestimmt kein Zufall, dass so viel von der Verlorenheit und Unsicherheit des einzelnen in unserer Zeit die Rede ist. Ein Buch wie Sedlmayrs «Verlust der Mitte» (Salzburg 1948) ist symptomatisch dafür.

Gewiss, im Abstand vermögen wir noch immer Zusammenhänge zu erkennen – es wird noch darauf zurückzukommen sein – allein, man kann sich oft des Eindrucks nicht erwehren, als habe ein jeder geglaubt, wieder von vorne anfangen zu müssen. Was im künstlerischen Schaffen Hodlers als

Anteil einer allgemeinen Vorstellungsform ausgeschieden werden kann, findet seine formale Entsprechung gerade nur im Hinblick auf eine kleine avantgardistische Künstlergruppe – ich meine die sogenannten «Nachimpressionisten», die zwar den Verlauf der europäischen Kunstgeschichte entscheidend umgebogen haben, deren zeugende und stiftende Kraft aber keinesfalls so stark war, dass ein epochaler, alle Lebensäußerungen umfassender Zeitstil sich daran hätte entzünden können. Von einem verbindlichen Formenkanon, von einer allgemein resorbierten «Art des anschaulichen Vorstellens» kann infolgedessen nicht die Rede sein.

Ich habe darum versucht, ausgehend von dieser Einsicht und immer das Beispiel Hodlers vor Augen, durch die Einführung des Begriffes der «individuellen» Vorstellungsformen (im Gegensatz zu den allgemeinen oder «kollektiven» Vorstellungsformen, wie sie Epochen ausgebildet haben, die noch über eine Allgemeinheit des Formgefühls verfügen) die Wölfflinschen Forschungsergebnisse nun auch für die Stilcharakteristik der nachbarocken Zeit fruchtbar zu machen. Der von Wölfflin übernommene Terminus, in seiner Zweckmässigkeit von der Wissenschaft im deutschen Sprachgebiet weitgehend anerkannt, bedarf nicht der Erläuterung, auch wird er, so glauben wir, durch die hier vorgeschlagene Differenzierung weder missbräuchlich verwendet, noch in seinem Sinngehalt verunklärt. Es handelt sich dabei ja auch um nichts weiteres, denn um eine Gewichtsverlagerung vom Kollektivum auf das Individuum. Die Fragestellung als solche bleibt sich gleich.

Nach alledem was soeben ausgeführt worden ist, sind Ergebnisse nur aus Einzeluntersuchungen zu gewinnen. Wie aber wird man den ganzen Komplex persönlicher Stilmerkmale als Ausdruck einer bestimmten individuellen Vorstellungsform verstehen können? Bevor wir uns dieser zentralen Frage zuwenden, sind einige Vorbemerkungen am Platz.

1. Die Tatsache, dass es ein objektives Sehen im Sinne einer vollständigen Rezeption alles an der Aussenwelt überhaupt Wahrnehmbaren nicht gibt, hat für den Kunsthistoriker nichts Überraschendes mehr. Längst schon hat die Wissenschaft, teilweise in Anlehnung an die Forschungsergebnisse der Gestaltpsychologie, den selektiven Charakter jeder Wahrnehmung (M. Scheler) erkannt. «Zum Bewusstsein wird immer nur ein ganz bestimmter, irgendwie sinnbezogener Aspekt der einen umfassenden Wirklichkeit gebracht, und zwar notwendigerweise entsprechend der Struktur des erlebenden Subjekts¹.» Das Sehen ist demnach, obgleich unabhängig vom Willen,

¹ *Herbert Lehmann*, Die Physiognomie der Landschaft. Studium generale, Band 3, 1950, S. 186.

bereits eine geistig-seelische Aktion, eine Auseinander-Setzung – man hat den Ausdruck «Vision» vorgeschlagen –, heisst bewusstwerden, auswählen, ordnen, werten, des von der Netzhaut aufgenommenen Sinnenreizes. Die Möglichkeit voneinander abweichende «Vorstellungstypen» zu unterscheiden, bedeutet zunächst nichts anderes.

Allein, schon gabelt sich das Problem: Die künstlerische Realisation ist nicht das unmittelbare Abbild einer solchen «Vision»; sie ist nicht ausschliesslich durch die Schweise bedingt. «Unser Anschauungsbild wird nicht von dem einzelnen realen Gegenstand draussen geprägt, sondern wir prägen aus diesem Gegenstand mittels eines persönlichen Schematismus ein persönliches Anschauungsbild¹.» Anders gesagt: «Die Darstellung an sich entspringt einer im schöpferischen Akt beschlossenen Eigengesetzlichkeit. Sie ist Ausdruck eines Willensaktes, der sich in der objektiven Gestaltung manifestiert².» Ein moderner Künstler, der «kubistisch», «surrealistisch», «abstrakt» oder sonstwie arbeitet, sieht die gegenständliche Welt zweifellos nicht so, wie er sie darstellt, und schon bei Hodler haben wir ja zwischen parallelistischem Blickerlebnis und parallelistischer Bildform eine strenge Scheidung vornehmen müssen.

Das Kunstwerk, als das Ergebnis einer schöpferisch-willensmässigen Aktion, darf infolgedessen nicht als Abschrift des sinnlichen Wahrnehmungsbildes verstanden und beurteilt werden, obgleich es zu diesem in dauernder Wechselbeziehung verharrt: «Bietet die Wahrnehmung in ihrer zeitlich-volkhaften Bindung der darstellenden Gestaltung den Stoff und bestimmt sie damit tatsächlich die Darstellungsweise, so wird umgekehrt die Wahrnehmung durch die Eigengesetzlichkeit des Darstellungswillens gelenkt und geleitet³.» Es ist darum nicht leicht, hier eine klare Abgrenzung vorzunehmen, so wenig, wie sich streng genommen innerhalb des künstlerisch Gestalteten eine Trennung zwischen Inhalt und Form durchführen lässt. Der Wahrnehmungsinhalt als Substanz des einzelnen Kunstwerkes, wird erst dadurch realisierbar, indem er äussere Form annimmt.

2. Hier stellt sich in umfassenderem Sinne die Frage nach der Auseinander-Setzung des schöpferischen Menschen mit der Umwelt; sie ist grundsätzlich auf zwei Arten möglich: als «Abstraktion» oder als «Einfühlung» (W. Worringer), als «haptische» oder als «optische» Darstellungsweise (A. Riegl),

¹ Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*. Berlin 1922, S. 44.

² Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien 1946, S. 33.

³ Dagobert Frey, a.a.O. S. 33.

als «nahsichtige» oder als «fernsichtige» Auffassung (A. Hildebrand), als «ich-nahe» oder als «natur-nahe» Kunst (D. Frey) usw. Das Naturvorbild kann einerseits durch weglassen der anschaulichen Einzelmerkmale umgeformt, durch aktives eingreifen, komponieren, stilisieren, ergänzen, gereinigt und erhöht werden; es kann aber ebensogut durch «Einfühlung» nach erlebt werden, wenn der Künstler all sein Denken, Fühlen und Wollen in das Objekt selbst hineinverlegt, seine subjektiven Strebungen zurückbindet, sublimiert «zu Empfangsbereitschaft, zu vorbehaltloser, pietätvoller Hingabe an den farbigen Abglanz des Lebens und gläubige Hinnahme des gerade heute und hier im Zusammenhang Gegebenen¹.»

Allein, auch die voraussetzungsloseste Wiedergabe der Erscheinungswelt, wie sie etwa von den Impressionisten postuliert worden ist, bleibt notwendig ich-bezogen, weil nach dem geflügelten Worte Zolas durch ein Temperament gesehen, und es bedarf nur einer Konfrontation mit einer Photographie selbigen Ausschnittes, um dem Künstler diesen oder jenen «Fehler» nachzuweisen.

Man wird sich infolgedessen hüten müssen, die grossen Stilabläufe oder die individuelle Schaffensweise einzelner Künstler zu sehr unter dem Eindruck polarer Spannungen zu sehen (die herauszuarbeiten zwar methodisch richtig ist, aber zu schiefen Urteilen führen kann); in Wirklichkeit handelt es sich eher um Akzentverschiebungen, um ein mehr oder weniger, denn streng genommen ist jeder Schöpfungsakt eo ipso das Produkt eines Abstraktionsvorganges. Nichtsdestoweniger wird ein Problem, wie das der Labilität und Heterogenität der Stilvorstellungen im Werke des jungen Hodler nur von hier aus zu lösen sein.

Nach dieser vorbereitenden Diskussion stilpsychologischer Grundfragen, wenden wir uns, die Beobachtungen des zweiten Teiles unserer Arbeit interpretierend, wieder der eingangs formulierten Fragestellung und damit dem konkreten Falle Hodler zu.

Der Parallelismus als individuelle Vorstellungsform

«Selber die liebevoll ausgesuchten malerischen Winkel unserer schönen Landschaft liess er nicht gelten: „Das würde keine Kunst, blosse Helgen!“ Und liess den süssen holdumbuschten Burgsee mit sich spiegelndem Kirch-

¹ Max J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft. Oxford und Zürich 1946, S. 32.

lein und Blauberg unbeachtet liegen, aber blieb entzückt und eigentlich erschüttert im Anblick einer grünen Böschung, auf der vier Eichbäumchen sich reihten. Wer hätte damals solches begreifen können, wer ahnen, was dieser Vierklang der jungen Eichen im grünen Hang dem dereinstigen Meister der ‚Eurhythmie‘ zu sagen hatten, was der andächtige Liebhaber karger, dem Leben entgegenreifender Jugend, der spätere Schöpfer des ‚Ausgewählten‘, der ‚Anbetung‘, von ‚Frühlings Erwachen‘, empfand vor der herben Zukünftigkeit dieser vier jungen Bäume¹?)

Dieses Erinnerungsbild Maria Wasers, der Dichterin und Tochter einer Halbschwester Ferdinand Hodlers, ist in zweifacher Beziehung bedeutungsvoll. Zunächst enthält es wohl den frühesten, wenn auch mittelbaren Nachweis eines parallelistischen Blickerlebnisses, den wir zu erbringen vermögen. Vielleicht, dass jener «Vierklang der jungen Eichen» sogar Bild geworden ist, ich wüsste es nicht zu sagen; die ersten gesicherten Werke jedoch, die auf ein ähnliches Blickerlebnis hindeuten, sind – es ist davon die Rede gewesen – nur wenig später entstanden².

Dann aber erweist es mit seltener Eindrücklichkeit den selektiven Charakter jeder Wahrnehmung. Und nicht nur das. Die Auswahl der Wahrnehmungsbilder erfolgt ja nicht zufällig, sondern wird durch innere Anteilnahme bedingt (nach Rothacker), und gerade dieses determinierende Moment kommt in der Erzählung Maria Wasers, deren Glaubwürdigkeit zu bezweifeln wir keinen Grund haben, besonders schön zum Ausdruck.

Ein so schlagendes Dokument zwingt uns zu folgendem Schluss: Hodler hat aus der Natur den Parallelismus oder sagen wir richtiger, Formwiederholungen und Formentsprechungen «ausgewählt», herausgesehen; anders ausgedrückt: seine Sehweise wird durch Formwiederholungen und Formentsprechungen definiert. Als solche bestimmen sie notwendig auch die Darstellungsweise, indem sie den zu gestaltenden Stoff bereitstellen, so wie umgekehrt dem Maler doch nur das gefällt, was er malen kann (nach Nietzsche). Indessen wird die Sehweise für uns immer nur im Bildvorwurf fassbar, im Sujet, das der Künstler wählt, in der Auswahl, die er aus der Vielfalt der Erscheinungen trifft, die sich seinem Auge darbietet. Die Bildform vermag demgegenüber nur Indirektes über die Art des Sehens auszusagen.

¹ *Maria Waser*, Wege zu Hodler. Rascher & Cie., Zürich 1927, S. 18. – Die Stelle bezieht sich auf den Aufenthalt Hodlers in Herzogenbuchsee in den Sommermonaten des Jahres 1876. Hodler war damals 23 Jahre alt.

² Siehe oben, S. 51, Anmerkung 2.

Damit wir ein Hodler-Bild parallelistisch nennen können, bedarf es aber – wir haben darauf hingewiesen – mehr denn nur eines parallelistischen Bildvorwurfes. Ein Tannenwald, eine Fliederallee, eine von panischem Schrecken gejagte Menschenschar, sind unter Anwendung der verschiedensten Stilmittel künstlerisch realisierbar, das Ergebnis wird je nachdem «pleinairistisch», «impressionistisch», «surrealistisch» oder ich weiss nicht wie ausfallen, kein Mensch aber wird es allein nur seines Themas wegen als «parallelistisch» bezeichnen. Auf das Wie der Darstellung kommt es an und darauf, wie sie sich zum Wahrnehmungsinhalt verhält. Erst die Bildform entscheidet. Sie hat ihre eigene Entwicklung, ihre eigene Vergangenheit, ist bis zu einem gewissen Grade autonom und nicht (nicht nur) an parallelistische Blickerlebnisse gebunden. Auch hier können wir uns auf Betrachtungen berufen, die wir in früheren Abschnitten angestellt haben.

Mit dem Ende des «ersten Stils» aber wird es plötzlich schwierig, Sehweise und Darstellungsweise auseinanderzuhalten. Es kommt jetzt, wie unsere Untersuchungen über den «ersten Stil» gezeigt haben, immer seltener vor, dass ein parallelistisches Blickerlebnis «unparallelistisch» wiedergegeben wird, und um 1890 ist es so weit, dass Hodler auf fast allen Gebieten für den Wahrnehmungs- und Erlebnisinhalt seiner Bilder eine adäquate Formensprache entwickelt hat. Dies jedoch ist der Augenblick – so meinen wir –, in dem man von einer individuellen parallelistischen Vorstellungsform zu sprechen berechtigt ist.

Dass Hodler zwanzig Jahre gebraucht haben soll, um seine persönliche Anschauungsweise auszubilden, kann uns nicht weiter verwundern. Man darf hier ruhig an Wölfflin erinnern, der immer wieder betont hat, dass eine Vorstellungsform nicht a priori vorhanden ist, sondern nach und nach aus unentwickelten Bildvorstellungen sich herauskristallisiert. Und wie sich das Quattrocento die «Wirkungseinsichten» ganz allmählich erarbeiten musste, über die das Cinquecento frei verfügt hat, so fand auch Hodler erst nach immer strebendem Bemühen zu jener Kompositionsform, die fortan als Ausdruck seiner individuellen Vorstellungsweise sein künstlerisches Schaffen bestimmen sollte.

Weniger plausibel muss zunächst die daraus sich ergebende Konsequenz erscheinen, dass nämlich die «realistische Unterströmung» auf die gleiche Art anschaulichen Vorstellens zurückgehen soll wie ihr «idealistischer» Widerpart. Man wird sich hier aber der Trennung erinnern müssen, die zwischen Vorstellungsform und «Stil» zu vollziehen ist. Wölfflin hat das wiederum sehr schön ausgesprochen: «Gleichnismässig habe ich die Vor-

stellungsformen», schreibt er in der Revision (1933) zu den «Grundbegriffen», «als das Gefäss bezeichnet, in dem ein bestimmter Inhalt gesammelt wird, oder wohl auch als das Fadennetz, in das die Künstler ihre bunten Bilder hineinweben: solche Gleichnisse sind gut, um das Bloss-Schematische dieser Formbegriffe zu bezeichnen und dass sie mit dem gewöhnlichen, einen reicheren Ausdruck enthaltenden «Stil»-Begriff nicht zusammenfallen¹.» Und wie das Gefäss bald mit rotem, bald mit weissem Wein angefüllt wird, so kann die eine Vorstellungsform ebensogut «realistisch» wie «idealistisch» interpretiert werden, und es ist nicht einzusehen, was hier für ein Unterschied sein soll. Vielleicht, dass ein Beispiel grössere Klarheit bringen wird.

Aus dem Jahre 1908 sind uns zwei Genferseelandschaften überkommen, von denen die eine (Abb. 6a) mehr nach der «realistischen», die andere (Abb. 6b) mehr nach der «idealistischen» Seite hin tendiert. Der Bildvorwurf ist hier wie dort der selbe: Horizontalparallelen in rhythmischer Abfolge – Uferlinien, Wogenkämme, Wolkenbänder – aber es genügt, die unterschiedliche Behandlung der Wolkenzone zu vergleichen – hier «impressionistisch», dort parallelistisch stilisiert –, und der gewaltige gesinnungsmässige Abstand zwischen den beiden Werken wird offenbar. Ganz selbstverständlich, dass dieser Gesinnungswechsel nicht ohne Einfluss auf die parallelistische Bildwirkung bleiben konnte und dass aus diesem Grunde die «idealistische» Genferseelandschaft parallelistischer ist als die «realistische», liegt auf der Hand. Aber verwirren wir die Dinge nicht. Die Tatsache, um die es sich hier handelt, ist ganz einfach die, dass beiden Varianten die gleiche Bildvorstellung zugrunde liegt: es ist das Kompositionsschema, das wir früher schon als Unterteilung der Bildfläche in rhythmisch gegliederte horizontalparallele Streifen bezeichnet haben.

Man kann die Probe machen: was soeben von diesem einen «realistischen» Genferseebild gesagt worden ist, dass es nämlich, genau wie sein «idealistisches» Gegenbeispiel, in ein und derselben Vorstellungsform verwurzelt sei, hat seine Geltung ohne Unterschied für sämtliche Zeugnisse der «realistischen Unterströmung», mögen sie in noch so selbstvergessener Hingabe an die Natur gemalt sein. Immer wieder wird der Betrachter selbst im Landschaftswerk, darin sich Hodler stets enger an das Naturvorbild zu halten pflegte, trotz grösster motivischer Verschiedenheit auf das gleiche tektonische Gerüst stossen, und wenn es nicht horizontalparallel rhythmisierte

¹ *Heinrich Wölfflin*, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Basel 1915, 10. Auflage 1948, S. 276.

«Wolkenspruchbänder» und elliptisch geschwungene Uferlinien sind, die unmissverständlich darauf hindeuten, so sind es ein akkurat mit der Bildmittellachse zusammenfallender Berggipfel oder sonstwelche stark sprechende Symmetrien und Form- resp. Farbwiederholungen, die, um das Gleichnis Wölfflins wiederaufzunehmen, als das Fadennetz sich offenbaren, in das der Künstler seine Visionen hineinwebt¹.

Man könnte nun immerhin auf den möglichen Gedanken kommen, was soeben gesagt worden ist, umzukehren, und zu fragen: ist es denn nicht vielmehr so, dass Hodler stets realistisch zu malen beginnt, d.h. ganz seinem Auge vertrauend, Stück für Stück des Naturvorbildes aufnimmt und dieses erst nachträglich «im Kopf» mehr oder weniger konsequent umstiliert, bis es jene Form annimmt, die wir als die parallelistische Bildform bezeichnet haben? Zweifellos hat Hodler immer wieder ganz bewusst auf «Stil» hingearbeitet – wir werden uns in einem eigenen Kapitel damit auseinanderzusetzen haben –, aber das ist hier gar nicht das Entscheidende; wichtig ist allein die Feststellung, und damit berühren wir die zentrale Frage dieses Kapitels, dass der Künstler von einer ganz bestimmten Formvorstellung ausgeht und dass diese, einmal entwickelt, für alles spätere Schaffen verbindlich bleibt².

¹ Selbst der bedingungslose Realismus der Bildnisse der sterbenden Madame Darel ist nicht frei von parallelistischen Einflüssen, wie die vertikalparallele Wandgliederung auf Müller, Abb. 207, erweist. Das Motiv kehrt ebenso, wenn auch aufgelockerter, auf dem grossartigen Selbstbildnis von 1917 (Müller, Titelbild; CAL, Farbtaf. XXVII) wieder, ist aber vor allem im späteren «ersten Stil» nachweisbar. Vgl. Bender, Abbildungen 170 (1887) und 145 (von Bender unbestimmt um 1885, von Müblestein/Schmidt irrtümlich 1876 datiert; es kann sich hier aber nach Bender, Abb. 139, 142, 175 u.a. nur um Augustine Dupin, die Mutter von Hodlers Sohn Hector, handeln, die der Maler im Herbst 1886 kennenlernte; das Bild kann infolgedessen frühestens 1886 entstanden sein).

² Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, eine Tagebuchnotiz W. F. Burgers zu zitieren (referiert bei Loosli, Band II, S. 86), der Hodler im Herbst 1907 auf eine Ferienreise ins Oberengadin begleitete und bei der Entstehung des berühmten «Silvaplanersees» im Zürcher Kunsthaus (Müller, Abb. 105; Hugelsbofer, Farbtaf. XII) zugegen war. Er schreibt: «Die wunderbarste Sorgfalt der Beobachtung im ersten Aufzeichnen mit dem langen, in Terpentinöl und Farbe getränkten Schlepp-Pinsel widmet Hodler allererstens der Linie; alles ist erst klar gelegter Aufbau der Linie, ohne Fläche, ohne Übergänge, rein linear-formal darin... In dieser Linie wird alles aufs rascheste empfunden und plötzlich wiedergegeben, aber auch abgewogen, verändert, verschoben, überzeichnet – veredelt. Ein Berghügel, der» – man beachte die Stelle – «in Wirklichkeit stärker über die vorgesehene grosse Linie hinausragt, wird einfach niedergehalten, die Formen beibehalten als Charakteristik des Motivs, aber unterdrückt, untergeordnet unter die Gesamtlinie.»

Es hält nicht schwer, hierfür den Nachweis zu erbringen. Die Schicht, in der Sehweise und Darstellungsweise aufeinanderstossen, sich gegenseitig durchdringen, ist die Vorstellung. Hier gestalten sich dem Künstler die Dinge und drängen zum Ausdruck; hier werden die Bildvorstellungen geboren, die, in Skizzen und Entwürfen sich objektivierend, dem Aussenstehenden zum ersten Male Einblick in den Realisationsprozess des Kunstwerkes gewähren. Dass, wer bis zu den Vorstellungsformen hinabsteigen will, sich vor allen Dingen an eben diese Skizzen und Entwürfe zu halten hat, geht daraus mit Notwendigkeit hervor.

Dann ist es aber sehr merkwürdig, zu sehen (doch steht Hodler in dieser Beziehung nicht vereinzelt da), dass der Abstand zwischen der ersten skizzenhaften Bildkonzeption und dem vollendeten Werk, den so mancher Künstler als bitteren Vorwurf empfand, für Hodler nicht zu existieren oder doch kein ernsthaftes Problem zu sein schien. Seine Bilder kamen gleich erwachsen auf die Welt. «Wie er es in der ‚Nacht‘ magistral gezeigt hatte», stellt Walter Hugelshofer entsprechend fest, «war Hodler durchaus in der Lage, gleich einem alten Meister aus klarer innerer Formvorstellung heraus, ohne vorbereitende Studien, direkt an die Arbeit zu gehen... Die lange geübte, vielfach erprobte Hand war ohne jedes Zögern und ohne das geringste Versagen ohne weiteres in der Lage, der inneren Anschauung sinnfällig Ausdruck zu geben. Wer Hodler einen guten Zeichner rühmt, muss das nicht anders verstehen als wenn man Velasquez, Franz Hals, Tizian, Leibl, Manet grosse Zeichner nennen wollte. Hodler hat nicht gezeichnet, um seine Formvorstellung zu klären, wie Hans von Marées, Degas, Ingres, Delacroix. Auch ist ihm die Zeichnung nicht notwendige Lebensäusserung wie Dürer, Watteau, Tiepolo, Menzel. Die Zeichnung als Selbstzweck gibt es bei Hodler nur ausnahmsweise. Sie erschien seinem auf das Bedeutende gerichteten Sinne als zu nebensächlich¹.»

Gewiss, auch Hodler hat bisweilen um die letztgültige Anlage seiner Bilder gerungen, auch für ihn war Offenbaren mit Mühsal verbunden, und Adolf Frey, der Zürcher Literaturhistoriker und einer der ersten Biographen Hodlers, berichtet, der Künstler habe noch zwei Jahre vor seinem Tode zu einer weiblichen Ganzfigur wohl vierzig Skizzen angefertigt, bis er mit der Pose im reinen war². Unter einem inneren Zwang hat er das einmal Geschaffene immer wieder umgeformt, korrigiert, getilgt, übermalt und eine frühe

¹ a.a.O. S. 50.

² *Adolf Frey*, Ferdinand Hodler. Leipzig 1922, S. 21.

Kompositionsskizze zum «Tag» lehrt, dass, was freilich nicht die Regel ist, zunächst sogar ein anderer Plan vorlag, der dann zugunsten einer einfacheren Lösung preisgegeben wurde.

Allein, das sind nur formale Überlegungen, sind nur Fragen der dekorativen Wirkung, der letzten Auswägung der Komposition, die Bildstruktur wird dadurch nur in den seltensten Fällen berührt. Wesentlich ist, dass sowohl den Vorstudien als auch dem vollendeten Werk die gleiche Bildform zugrunde liegt, und von dieser Seite aus betrachtend, kann man ohne Zweifel mit Albert Baur behaupten, dass Hodlers Bilder «fertig waren, bevor er nur zum Stifte griff¹».

Das gilt selbst dann noch, wenn, wie in der erwähnten frühen Kompositionsskizze zum «Tag» (Abb. 7a), dem Künstler ursprünglich eine ganz andere Bildkonzeption vorgeschwebt hat. So erinnert auf diesem Skizzenblatt wirklich nur das Motiv der fünf auf einer Bergwiese kauenden Mädchen gestalten im unteren Bilddrittel an die endgültige Formulierung des Themas (in der fünffigurigen Berner Hauptfassung, Abb. 7b), während der obere Teil der Komposition² in der Endfassung überhaupt nicht wieder erscheint. Aber es ist doch erstaunlich und muss jedem, auch dem oberflächlichsten Betrachter, sofort in die Augen fallen, dass bereits diese erste Ideen-skizze aufs strengste nach den Gesetzen der parallelistischen Bildform gebaut ist. Nicht nur stimmen die Figuren in Zahl und Anordnung mit den späteren Fassungen des «Tages» und der «Wahrheit» überein, auch die Axialsymmetrie ist, was die Gesamtanlage der Komposition anbelangt, entschlossen durchgeführt. Mehr noch: sogar die für so viele parallelistischen Mehrfigurenbilder und Landschaften «zweiten Stils» typische «elliptisch geschlossene Form» wird hier, in der Art wie die beiden Figurengruppen je über einem Kreisbogensegment aufgereiht sind, in reinster Ausformung vorgetragen und die horizontalparallelen Wolkenbänder zwischen den nach beiden Seiten entweichenden «Mächten der Finsternis» tun das Ihrige zu der parallelistischen Bildwirkung.

So können wir jetzt sagen, was vorher nicht gut verständlich war: die parallelistische Bildform, so wie wir sie eingangs zu skizzieren versucht

¹ Hermann Kesser, Zeichnungen Ferdinand Hodlers. Mit einem Nachwort von Albert Baur. Basel 1921, S. 68. – Als Beispiele hiefür seien genannt: *Bender*, Abb. 267 (1894); *Müller*, Abb. 34 (1896), 36 (1896), 54 (1900), 135 (1909 – vgl. die «elliptisch geschlossene Form»!).

Wie schon *Anny E. Popp*, Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien. «Die bildenden Künste», II. Jahrgang, Nr. 3, Wien 1919, S. 54, richtig gesehen hat, handelt es sich hier um eine erste Ausformung der «Wahrheit».

haben, ist nichts anderes als Hodlers individuelle Vorstellungsform. Drei grundlegende Beobachtungen führten uns zu diesem Ergebnis: 1. Die parallelistische Bildform ist herausgewachsen einerseits aus dem apriorischen Willen zur Tektonik und andererseits aus dem parallelistischen Blickerlebnis; sie ist darum zutiefst in der individuellen psychologischen Struktur Hodlers verwurzelt. 2. Die parallelistische Bildform bleibt, einmal ausgebildet, das verbindliche Kompositionsschema des «zweiten Stils», gleichviel ob es sich um Porträt, Mehrfigurenkomposition oder Landschaft handelt. 3. Die parallelistische Bildform lässt sich nicht nur im materiell vollendeten Werk, sondern ebenso in den frühesten Etappen des schöpferischen Prozesses, den «Präfigurationen» (J. Gantner) nachweisen und darf infolgedessen nicht oder nicht allein als errechnetes Verstandesprodukt bewertet werden.

Und damit schliessen wir mit einem ersten, positiven Resultat die Betrachtungen, die wir in früheren Abschnitten angestellt haben.

Der Parallelismus als intellektualistisches Prinzip

Die Antworten, die man auf die Frage: «Was ist der Parallelismus?» gegeben hat, unterscheiden sich im wesentlichen kaum merklich von der Definition, die Hodler selbst in seinem Vortrag «Über die Kunst» aufgestellt hat. Wir haben gesehen, wie wenig sich damit anfangen lässt. In einem Punkte allerdings gehen sie fast durchwegs über Hodler hinaus, in der Annahme nämlich, dass der Parallelismus einseitig auf intellektualistische Erwägungen zurückzuführen sei.

Wir haben demgegenüber zu zeigen versucht, dass der Parallelismus als individuelle Vorstellungsform nur im schöpferischen Unbewussten Hodlers verwurzelt sein kann. Dass der Künstler seine Augen absichtlich auf parallelistische Motive in der Natur gelenkt hätte, wird jedenfalls niemand im Ernst behaupten wollen. Aber ist damit wirklich alles gesagt? Hat sich nicht verschiedentlich im Laufe unserer früheren Untersuchungen die Notwendigkeit ergeben, Begriffe wie «Manier», «Prinzip», «Schematismus» zu verwenden, wo es sich darum handelte, die parallelistische Entwicklung im «zweiten Stil» zu kennzeichnen?

Eines muss zum mindesten zugestanden werden: Theoretisch ist die Möglichkeit durchaus gegeben, dass, da jeder Vorstellungsinhalt aus anschaulichem Erleben gewonnen wird, Erleben aber zugleich Bewusstwerden bedeutet, unaufhörlich sich wiederholende parallelistische Blickerlebnisse allmählich zu einem bewussten begrifflichen Erfassen und zu einer fortschrei-

tenden Rationalisierung der Vorstellungsformen führen können. Ist dieser Weg dann einmal beschritten und die visuelle Phantasie nicht stark genug, so liegt die Versuchung allerdings nahe – und Hodler wäre darin nicht das einzige Beispiel – ihn auch zu Ende zu gehen. Das Resultat ist in jedem Falle abschreckend.

Hat Hodler dieser Gefahr tatsächlich nichts entgegenzuhalten vermocht, hat er wirklich seine individuelle Vorstellungsform zum intellektualistischen Prinzip übersteigert und wo liegen die Grenzmarken? Zur Beantwortung dieser brennenden Fragen müssen wir uns auf einige in früheren Abschnitten gewonnene Ergebnisse zurückbesinnen:

Der Befund der Strukturanalyse lehrt, dass der Hodlersche Individualstil sich (erstens) aus einer «realistischen Unterströmung» zusammensetzt, die dem «ersten Stil» das Gesicht gibt, seit 1890 nahezu versickert und erst mit den Jahren des Ersten Weltkrieges wieder reichlicher zu fließen beginnt. Ihr stellt sich (zweitens) von allem Anfang an ein stark ausgeprägter Wille zur Tektonik entgegen, der in den späten achtziger Jahren in der parallelistischen Bildform sich objektivierend, in genau entgegengesetztem Entwicklungsverlauf immer mächtiger und dogmatischer wird, seit 1914 aber wieder nachlässt, so dass es in der letzten Schaffensperiode des Künstlers mitunter zu einer wirklichen Synthese (späte Landschaften und Selbstporträts!) der beiden gegensätzlichen Ausdrucksweisen kommt.

Das Phänomen dieser Stilpolarität lässt sich auf verschiedene Weise deuten. Der stark vom historischen Materialismus geprägte soziologische Erklärungsversuch Mühlesteins/Schmidts erfasst nur eine Seite des Problems, nämlich nur die biographisch feststellbaren Voraussetzungen, nicht aber die *Causa efficiens*. Wir wollen demgegenüber vom Kunstwerk selbst ausgehen und die Widersprüchlichkeit der Stilgebung als Widersprüchlichkeit des «Kunstwollens», ja letztlich der schöpferischen Persönlichkeit Hodlers selbst, zu verstehen suchen.

Dann stellt sich das «sowohl als auch» einer bald idealistisch, bald realistisch überbetonten Formgebung notwendig als Konflikt zwischen «Abstraktion» und «Einfühlung» dar¹. Mit anderen Worten: bezeichnen wir

¹ Vgl. *Wilhelm Worringer*, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908. – Unter den vielen «Begriffspaaren», die der Kunstwissenschaft zur stilpsychologischen Charakteristik angeboten worden sind, hat sich m.E. der Vorschlag *Worringers* – abgesehen natürlich von *Wölfflin* – als der am weitesten gespannte und darum ausbaufähigste erwiesen. Trotzdem kann einer solchen Betrachtungsweise – wie betont – in diesem Zusammenhange nur der Wert einer Arbeitshypothese zukommen.

mit Hilfe dieser beiden Begriffe die Pole, innerhalb derer die künstlerische Auseinandersetzung des Ich mit der Welt sich vollzieht, so ist der Parallelismus aus dem «Abstraktionsdrang», die «realistische Unterströmung» aus dem «Einfühlungsdrang» Hodlers zu erklären.

Aber was heisst, den Parallelismus aus dem «Abstraktionsdrang» Hodlers erklären? Der sicherste Weg, hierauf eine Antwort zu erteilen, führt über jene Tatsache, die uns verschiedentlich, zumal bei der Betrachtung des «zweiten Stils» entgegentrat, dass in seinen Bildern immer wieder willkürliche Veränderungen, absichtsvolle Übersteigerungen oder Reduktionen des zugrunde liegenden Tatsachenmaterials zu beobachten sind, die nur aus der künstlerischen Intention heraus verstanden werden können, die realen Wirklichkeiterscheinungen einem präexistenten abstrakten Formsystem (Wor-ringer) (scil. parallelistische Vorstellungsform!) anzupassen¹.

Wir haben an anderer Stelle² darauf hingewiesen, welche Rolle jenen drei meisterlichen «Typenbildnissen» des jungen Hodler (dem «Studenten», dem «Schreiner» und dem «Schüler») in diesem Zusammenhang zukommt; wir könnten weitergehen und sagen, dass die ganzen Gruppenbilder und Mehrfigurenkompositionen «ersten» und «zweiten Stils», als deren eigentliche Thematik wir den «Parallelismus der Empfindung» erkannt haben, ohne die Voraussetzung dieser apriorischen Abstraktionsfähigkeit Hodlers überhaupt nicht denkbar wären, mehr noch: Die parallelistische Idee als solche, als Philosophie der Einheit, des Ewig-Gültigen, des Allen-Gemeinsamen, der unendlichen Wiederkehr, ist ja nichts anderes als ein einziger, alle Natur- und Lebenserscheinungen umfassender Abstraktionsvorgang.

Hier lässt sich ansetzen. Kann es einmal als erwiesen gelten, dass der Parallelismus aus dem «Abstraktionsdrang», d. h. aus der denkerischen Ver-

¹ Wenn Hodler, der in seinen späteren Jahren wiederholt pädagogisch tätig war, seine Schüler lehrte, dass eine «*préconnaissance des formes*» und ein «*pressentiment des harmonies*» für jede künstlerische Gestaltung Vorbedingung sei, und weiter: «Der harmonische Rhythmus ist euch angeboren von Geburt an; er wird nur zur Erscheinung gebracht durch die Erkennung der Dinge» (zit. bei *Walter Überwasser*, Ferdinand Hodler als Zeichner. «Ernte», XXX, 1949, S. 37), so heisst das nichts anderes. – Noch deutlicher ist der folgende Passus aus dem Nachlass: «*L'art ce n'est pas imiter servilement la nature, comme font les ignorants, prenant l'accidentel pour le principal et le permanent. Une très grande pénétration en elle aide à mieux la connaître. Initiation avec science. L'œil voit mieux ce qu'il connaît bien. Il faut avoir une vue très étendue et comprendre qu'une ligne est aussi importante qu'un paysage; comprendre les analogies et les dissemblances, les harmonies. Une œuvre d'art doit être la synthèse de tout ce que vous avez vu et de ce que vous en connaissez. On fait une nouvelle nature.*» (Zit. bei *Loosli*, Band IV, S. 194.)

² S. 63, Paragraph 2, am Ende.

anlagung Hodlers resultiert, so ist damit theoretisch die Möglichkeit einer intellektualistischen Übersteigerung der parallelistischen Vorstellungsform allerdings gegeben. Ich sage: theoretisch, denn praktisch kommt es natürlich darauf an, bis zu welchem Grade und in welcher Absicht der Künstler abstrahiert und dass «Abstraktion» mit typenhafter Erstarrung, mit entseeltem formelhaftem Schematismus nicht gleichbedeutend ist, braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden.

Aber geraten wir nicht ins Theoretisieren hinein. Hat Hodler seine parallelistische Vorstellungsform wirklich zum intellektualistischen Prinzip (der herabsetzende Beiklang kann nicht überhört werden) übersteigert, so muss das im Werke nachzuweisen sein. Wir wollen im Folgenden von dieser Einsicht ausgehen und mit Hilfe eines Vergleiches versuchen, in dieser Frage zum Urteil zu kommen.

Im Herbst des Jahres 1890 malte Hodler die «Strasse von Evordes» (Abb. 4), jene entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutende Landschaft hart an der Grenze zum «zweiten Stil», darin sich – sagten wir – erstmals im Landschaftswerk die parallelistische Vorstellungsform vollkommen rein konkretisiert hat. Der Betrachter wird mitten auf einen Weg versetzt, der, in der vollen Breite des unteren Bildrandes ansetzend, streng mittelaxial in die Bildtiefe hinein sich verjüngt. Der Fluchtpunkt liegt, leicht von der vertikalen Bildmittelachse nach links verschoben, ohne dadurch die Symmetrie der Gesamtanlage zu gefährden, auf der parallel zum unteren Bildrand geführten Basislinie des Salève, fast genau im Zentrum der Bildfläche. Hin und wieder wird der Weg, der beidseitig leicht einwärts kurvt, von horizontalparallelen Schattenwürfen (das Licht fällt von rechts ein) überspielt; Bäume in regelmässig sich verkleinernden Abständen begleiten ihn und unterstreichen damit die perspektivische Tiefenwirkung.

Wenig später (1892) ist der berühmte «Herbstabend» (Abb. 5) des Neuenburger Museums datiert, und man fragt sich, wie es möglich war, dass innerhalb von nur zwei Jahren ein dermassen radikaler Stilwandel sich hat vollziehen können. Zwar, und das macht die Sache nicht leichter verständlich, sind Bildvorwurf und Bildanlage fast wörtlich aus der «Strasse von Evordes» übernommen – einzig der ferne Salève ist durch einen nurmehr schwer zu goutierenden Abendhimmel ersetzt –, indessen verrät schon die Umstellung vom schlanken Hochformat (63 auf 45 cm) zum anspruchsvollen Breitformat (100 auf 130 cm) die grössere Absicht. Der entscheidende Unterschied aber ist der folgende: Die «Strasse von Evordes» ist noch eines der letzten «Augenbilder» Hodlers (das Wort durchaus im Sinne der Impressionisten

verstanden, die das Motiv der sich verkürzenden Strasse sehr liebten, aber stets asymmetrisch vortrugen); der Malvortrag ist entsprechend locker und frei, die Farbe tonig gebunden. Die Art und Weise, wie der licht- und atmosphärenerefüllte Raum durch das Mittel der Farbperspektive eingefangen wird, ist noch reinster Pleinairismus.

Demgegenüber negiert der «Herbstabend» die Farbperspektive vollkommen und damit die atmosphärische Raumillusion. Die Farben weisen im Vorder- ebenso wie im Hintergrund die gleiche Intensität auf. Die Schatten sind getilgt, die Bäume raumlos in die Fläche gesetzt, der Wahrnehmungscharakter ist aus dem Bilde gewichen. Die Gegenstandsfarbe ist zwar noch nicht überwunden, doch verstärken die völlig unnaturalistischen Töne den Eindruck einer planmässigen Gestaltung, die sich über das Vorbild der Wirklichkeit bewusst hinwegsetzt. All dies sind Kriterien eines ausgesprochenen Flächenstils, zu dem die doktrinär durchgeführte Linearperspektive in groteskem Widerspruch steht. Vor allem aber: das an Zeit und Raum eines einmaligen, objektiven Naturvorbildes gebundene «Schaubild» ist in ein aller Wirklichkeitsillusion bares Gedankenbild, ein «Sinn-Bild» umgewandelt worden. Niemand wird mehr fragen: «Wo befindet sich dieser Weg? Wohin führt er?» Vielleicht in die Ewigkeit. Man ahnt die Opfer, die da gebracht werden. Sie werden nicht aufgewogen. Hugelshofer hat das sehr schön formuliert: «Was der ‚Herbstabend‘ an monumental vereinfachter Bildanlage, an Eindeutigkeit des Ausdrucks und an Nachdrücklichkeit der Stimmung gegenüber der früheren Fassung (gemeint ist die ‚Strasse von Evordes‘) voraus hat, das ist erkauft durch einen Verlust an Wärme, an zarter Luftperspektive, an feinen farbigen Beobachtungen, an Melodie des Herzens¹.»

Was lehrt uns dieser Vergleich? Die Antwort kann nur lauten: Hodler hat die Schwelle zum «intellektualistischen Prinzip» tatsächlich überschritten. Wir wollen nicht so weit gehen und behaupten, er habe den «Herbstabend» im Atelier gemalt, obwohl alles darauf hindeutet; aber wir glauben annehmen zu dürfen, er habe ihn nicht um des Stückes Natur willen gemalt, das er vielleicht vor Augen gehabt hat, sondern allein der parallelistischen Idee zuliebe, die er darin glaubte bestätigt zu finden. Wo aber die Natur zum Mittel zum Zweck herabsinkt, wo Stil zu absichtsvollem Stilisieren wird, da kann keine ungeteilte Lebenskraft mehr sein. Und von des Gedankens

¹ *Walter Hugelshofer*, a. a. O. S. 50.

Blässe angekränkelt fällt, was sein Bestes war, in sich zusammen: die Fähigkeit zur reinen Schau.

Aber muss denn notwendig eine seelenlose Formel zurückbleiben? Hat nicht ein Gauguin, haben nicht in einem gewissen Sinne auch ein Cézanne und Marées Ähnliches gewollt? Haben nicht auch sie willentlich und wissentlich vom Naturvorbild abstrahiert, Zeichen gesetzt für etwas? Offenbar ist es ja doch der geistige Gehalt, der entscheidet. Offenbar ist das «Intelligenz-niveau» des Künstlers doch nicht ganz so unwesentlich für das Ergebnis, wie es zunächst den Anschein haben mag.

Wir sind auf den Einwand gefasst, wonach ein Kunstwerk seine Gesetzmäßigkeit in sich selber trägt, sich selbst bedingt und dass infolgedessen sein Wert oder Unwert nicht mit «Intelligenz»-Masstäben zu erfassen sei. Daran ist zweifellos etwas Richtiges, indessen gilt es, so muss man hier erwidern, für all jene Werke nicht, die ganz offensichtlich auf gedanklicher Grundlage geschaffen sind, darin also der Künstler bewusst danach trachtet, eine ihm vorschwebende Idee in der Gestaltform sichtbar werden zu lassen (das gleiche haben wir schon bei Anlass der Besprechung der theoretischen Aufzeichnungen Hodlers festgestellt). Nun, Gedanken sind zu allen Zeiten wägbare gewesen, und man mag die persönliche Tragik Hodlers darin erkennen, dass er glaubte, Gedanken, eigene Gedanken, versinnbildlichen zu müssen, die keine waren und wofür er nicht geschaffen war. Keine Frage, dass der Geist der Zeit ihn, der wie selten einer zum Sehen begabt war, in dieser unglückseligen Meinung nur bestärkt hat.

Man kann und soll es nicht verschweigen: Hodler war nicht der Mann, zum Denker geboren. Auf feinere Eindrücke hat er nie gezeichnet. So musste er durch eine gewaltige Arbeits- und Willensleistung ersetzen, was ihm an Klarheit des Bewusstseins und an logischer Schulung abging. Zeitlebens ist ihm eine dumpfe Primitivität eigen gewesen; sein Lebtage lang hat er die Existenz des «Anderen» geführt. Es kann vorkommen, dass er in einer Anwendung grüblerischen Meditierens sich tiefsinnige Fragen stellt und sie noch tiefsinniger beantwortet: «Was ist Empfindung? – Man fühlt eben¹.» Doch dies nur als Randbemerkung.

Ohne Hodler gegen den fast gleichaltrigen Adolf Hildebrand (geb. 1847) ausspielen zu wollen, zeigt doch gerade ein Vergleich mit diesem neben Rodin grössten Bildhauser seiner Zeit, die absolute Unfähigkeit Hodlers zu klarem begrifflichem Denken. Beide haben sie die Natur nach ihren gehei-

¹ Aus dem schriftlichen Nachlass. *Loosli*, Bd. IV, S. 255.

men Gesetzmässigkeiten abgehört, beide haben sie versucht, diese Gesetzmässigkeiten im Kunstwerk sichtbar werden zu lassen, beiden erschien das Streben nach Tektonik, nach flächenhaftem Relief, nach «Architektur» als eigentlicher Sinn und Zweck jeglicher Kunstübung. Aber es kann kein Zweifel sein, dass Hodler, hätte er über die geistige Potenz eines Hildebrand verfügt, sich früher oder später der Einseitigkeit seines parallelistischen Prinzips und vor allem der schwerwiegenden Folgen für sein bildnerisches Schaffen bewusst geworden wäre.

Was Hodler an höchster künstlerischer Erfüllung einschliesst, sei unberührt. Nicht darum geht es. Die Tatsache, um die es sich hier handelt, ist vielmehr die, dass Hodler in dem Augenblick, in dem er die Grenze überschreitet, wo die gesehene Welt aufhört und die erdachte beginnt, in seiner besten Absicht zum Scheitern verurteilt ist. Und immer liegt ja das Echte in der Beschränkung auf das uns Gegebene.

Hier gilt es nun für das Werturteil die Konsequenzen zu ziehen. Sie scheinen mir nach alledem, was bis jetzt gesagt worden ist, in zweifacher Hinsicht objektiv begründbar zu sein:

1. Mit zunehmender Idealisierung (was gleichbedeutend ist mit: Parallelisierung) des Wahrnehmungsbildes sinkt die Qualität der künstlerischen Aussage. Umgekehrt und einfacher gesagt: Je weniger Hodler zum Ausdruck bringen *will*, nicht seine vorgefasste Idee von den Dingen, sondern die Dinge selbst in das Werk hineinverfügt, um so wertvoller wird das Ergebnis sein.

Zwei Beispiele. Eines der letzten Figurenbilder, die Hodler geschaffen hat, die «Femme nue marchant¹» von 1917, wird von Mühlestein/Schmidt mit Recht als eine Verheissung dafür betrachtet, dass der Realist Hodler den Idealisten in sich besiegt hat. Die beiden Autoren kommen zu diesem Schluss auf Grund eines Vergleiches mit dem «Schreitenden Mädchen²» von 1911, und in der Tat, die Gegenüberstellung lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Beide Male ein weiblicher Akt im Profil nach links schreitend, und beide Male eine vollkommen andere Interpretation des Themas. Hier die Projektion eines subjektiven Affektzustandes auf das Modell, als deren Resultat eine vom Objekt her völlig unmotivierte theatralische Pathosgeste entsteht, dort die selbstvergessene Hingabe an den Augeneindruck, das ehr-

¹ Müller, Abb. 252.

² Müller, Abb. 156.

liche Streben nach Wahrhaftigkeit. Dass die spätere Redaktion des *Themas* aus diesem Grunde die künstlerisch bedeutsamere ist, liegt auf der Hand.

Ein anderer Fall. Wie sehr der Dualismus von «Abstraktion» und «Einführung» die stilistische Einheitlichkeit auch des späten «zweiten Stils», d.h. der Zeit des Wiederaufbrechens der «realistischen Unterströmung» zu beeinträchtigen vermochte, zeigt der «Genfersee von Caux aus»¹, den Hodler im gleichen Jahre wie die «Femme nue marchant» gemalt hat. Bei aller Grösse der Auffassung und bei aller Bewunderung für die gelöst und summarisch gewordene Pinselschrift, die Art, wie diese drei parallelistischen Wolkengebilde einem die Vorzüge der «elliptisch geschlossenen Form» vordemonstrieren, kann schwerlich höher, denn als dekorative Leistung eingeschätzt werden. Man merkt die Absicht und man wird verstimmt².

So liessen sich die Beispiele verdutzendfachen. Auch haben wir – um uns die Sache nicht zu leicht zu machen – die parallelistischen Mehrfigurenkompositionen «zweiten Stils» gänzlich ausser Betracht gelassen. Werke wie der «Jüngling, vom Weibe bewundert»³, die «Liebe»⁴ oder (um noch eine Einzelfigurenkomposition zu nennen) der «Blick in die Ferne»⁵ sind aber, ihre malerischen Qualitäten und die Treuherzigkeit der dahinterstehenden Gesinnung in Ehren, Geschmacklosigkeiten, die durch keine noch so geschickte Rechtfertigung zu entschuldigen sind. Und darüber hinaus ist zu sagen, dass hier Gedanken veranschaulicht werden sollen, die sich bildmässig gar nicht ausdrücken lassen, zumindest nicht mit den künstlerischen Mitteln, die Hodler zur Verfügung standen. Es kann infolgedessen nicht verwundern, dass gerade dieser Teil des Hodlerschen Œuvres heute allmählich der Vergangenheit anheimfällt.

¹ Müller, Abb. 249.

² Es kann aber vorkommen, dass Hodler «näher» an der Natur bleibt, als man zunächst glauben möchte. So hat der Verfasser die berühmt berüchtigten «Hodlerwölklein», wie sie auf zahlreichen Genferseelandschaften (Beispiel: Müller, Abb. 90) sich finden, lange Zeit für reine Ausgeburten einer vom Jugendstil verdorbenen Phantasie gehalten, bis er eines Tages durch Autopsie sich in dieser Meinung zu korrigieren Gelegenheit fand: Es gibt am Genfersee tatsächlich solche Wolkenbilder, und es kann kein Zweifel sein, dass Hodler sich von ihnen hat inspirieren lassen. Aber es ist natürlich klar: Nicht immer hat er, wenn er Wolken malte, nur seinem Auge vertraut, und niemand kann uns zwingen, den drei Wolkensäcken auf der Basler Fassung des «Genfersees von Chexbres aus» (Müller, Abb. 92) oder der züngelnden Wolkengloriole um den «Niesengipfel» (Müller, Abb. 141) die objektive Entsprechung zuzubilligen.

³ Müller, Abb. 68 (1. Fassung: 1903).

⁴ Müller, Abb. 123/24; *CAL*, Taf. 105; *Überwasser*, Taf. 97/98 (1908).

⁵ Müller, Abb. 94; *CAL*, Farbt. XIV (1903).

2. Die zweite Frage betrifft das Verhältnis von Form und Inhalt. Dass der Parallelismus als Monumentalstil par excellence für all jene Bildvorwürfe sich als besonders adäquate Ausdrucksform erweist, denen von Haus aus ein objektiv monumentaler Charakter eignet, ist eine Selbstverständlichkeit. Wie anders erklärte es sich sonst, dass dem Hochgebirgsmaler Hodler zu allen Zeiten uneingeschränkte Anerkennung zuteil geworden ist? Und nicht nur das: auch die Tatsache, dass Hodler den schon bei Henri Rousseau unausweichlich erscheinenden Niedergang des Historienbildes noch einmal (zum letzten Mal?) aufzuhalten vermocht hat, kann nur von hier aus verstanden werden¹.

Es gibt aber auch Fälle des offenbaren Widerspruchs zwischen Inhalt und Form. Wenn Hodler die «Enttäuschten²» und die «Lebensmüden³» in parallelistischer Aufreihung und symmetrischer Entsprechung, je fünf Figuren auf einer Bank sitzend darstellt, so wird zwar jedermann sofort begreifen, dass hiermit das Schicksal der ganzen Menschheit veranschaulicht werden soll, allein, man wird sich doch sofort fragen müssen: ist die Symmetrie hierfür die symbolgerechte Form? Je und je als Ausdruck der Harmonie, des Gleichgewichts, der Ordnung eines höheren Daseins empfunden, erweckt sie in dem Beschauer eher die gegenteilige Reaktion, als die vom Künstler beabsichtigte, und es würde in der Tat vollauf genügen, die Gesichtszüge im einzelnen entsprechend zu verändern, und die beiden Bilder könnten mit ebensolchem, ja mit grösserem Recht als die «Hoffenden» oder die «Zuversichtlichen» betitelt werden. Dass das Ausschöpfen eines psychologischen Tatbestandes nicht Hodlers stärkste Seite war, geht aus diesem Beispiel mit aller Deutlichkeit hervor.

In Anbetracht dieser Tatsache wird man den Vorwurf der «Manier» nicht länger zurückweisen können, und von allen Indizien, die dafür sprechen, ist das Auseinanderfallen von Form und Inhalt, wie wir es soeben konstatiert haben, nur das augenfälligste. Die eigentliche Ursache liegt aber auch hier tiefer, nämlich in der Unfähigkeit Hodlers, seine eigenen Grenzen zu erkennen. Zum Realisten geboren, hat er ein Leben lang nur ein Ziel erstrebt: «Dem Unvergänglichen der Natur Gestalt zu geben, ihre innere Schönheit

¹ Dies gilt insbesondere vom «Auszug der Jenenser Studenten» von 1908/09 (Müller, Abb. 125–129) und vom «Rückzug von Marignano» von 1896–1900 (Müller, Abb. 20 bis 33), während die «Einmütigkeit» (1913/14, Müller, Abb. 192–195) die parallelistische Idee in massloser Übersteigerung vorträgt.

² Bender, Abb. 233; CAL, Farbtaf. VI; Überwasser, Taf. 85/86 (1892).

³ Bender, Abb. 222; CAL, Farbtaf. IV (1892).

zu enthüllen¹»; durch Menn zur schärfsten Naturbeobachtung erzogen, hat er den Stil (seinen Stil) als «la vérité agrandie, amplifiée par l'élimination de tous les détails insignifiants²» definiert.

Ohne den (stilpsychologischen) Begriff der «Manier» in irgendeiner Weise mit dem (stilgeschichtlichen) Begriff des «Manierismus» in Verbindung bringen zu wollen, ist es doch merkwürdig, bei Hermann Voss im Zusammenhang mit der Malerei der Spätrenaissance die folgende, wörtlich auf Hodler übertragbare Äusserung zu finden: «Die einseitig idealistisch orientierte Malerei vergiftete allmählich das freie, spezifisch malerische Schaffen an seiner Quelle, dem naiven Erfassen der Natur. Stilistisch und geistig steht sie im Banne monumentaler Grösse und verliert im Ausdruck mehr und mehr die Unmittelbarkeit menschlicher Wärme. In der Form verfällt sie einem äusserlichen, rein dekorativen Konventionalismus und Virtuositum³.»

Der Anteil der kollektiven Vorstellungsformen

In dem Masse – sagten wir –, in dem die Einheitssituation, wie sie im Barock zum letzten Male sich erfüllt hat, als Folge der zunehmenden Individualisierung und Isolierung des schöpferischen Menschen zerfällt, lösen sich aus ihrer Integriertheit in die kollektiven Vorstellungsformen der Gruppe einzelne, voneinander verschiedene Künstler-Individualitäten heraus, die, gleichsam als Kompensation für die verlorene Stileinheit, mehr oder weniger bewusst ihre eigene, individuelle Vorstellungsweise entwickeln.

Nun ist es allerdings sehr wohl denkbar, dass einem späteren Jahrhundert die heute so bitter beklagte Heterogenität der künstlerischen Anschauungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, der «Stilpluralismus», wie Sedlmayr sich ausdrückt, in einem grundsätzlich anderen, helleren und vor allem einheitlicheren Lichte erscheinen wird. Und in der Tat, weder die Abspaltung des einzelnen vom Kollektiv noch die Aufsplitterung der kollektiven in die individuellen Vorstellungsformen ist in Wirklichkeit so weit fortgeschritten, wie es zunächst den Anschein haben mag⁴. So hat man seit langem verschiedent-

¹ «Über die Kunst». Bender, S. 201.

² Aus dem Nachlass. Loosli, Band IV, S. 201.

³ Hermann Voss, Malerei der Spätrenaissance. Berlin 1920, Band I, S. 39.

⁴ Bei einiger Kenntnis der gegenwärtigen Kultursituation wird man eher finden, dass die planmässige Untergrabung der Persönlichkeit durch Technokratie und autoritäre Systeme auch auf dem Sektor der Kunst in absehbarer Zeit zu neuen «Massen»-Stilen führen wird. Doch fehlt uns, um hier zu einem gerechten Urteil zu kommen, vorerst der notwendige historische Abstand.

lich und mit Recht hervorgehoben, dass, wenn irgendeiner, dieser Schweizer und Autodidakt Ferdinand Hodler sich durchgängig aus sich selbst erklären lasse; zu Unrecht aber hat man übersehen oder nicht sehen wollen, dass sein künstlerisches Schaffen durch Faktoren mitbestimmt worden ist, die aus seiner individuellen psychischen Struktur allein nicht zu erklären sind.

Man missverstehe uns nicht: Dass Hodler allzu bereitwillig oder überhaupt fremden Einflüssen erlegen sei, ist damit mit keinem Wort gesagt. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass in seinem bildnerischen Œuvre Stilelemente vorhanden sind, die nur dann in ihrer ganzen stilgeschichtlichen Bedeutung erfasst werden können, wenn man sie zu der gleichzeitigen nachimpressionistischen Kunst Frankreichs in vergleichende Beziehung setzt. In dieser Kongruenz nun glauben wir ein Symptom dafür erkennen zu können, dass in der Zeit, in der Hodler mit seiner Umwelt sich künstlerisch auseinanderzusetzen begann, noch immer Reste kollektiver Vorstellungsformen lebendig waren, die als Manifestation des «kollektiven Unbewussten» (C. G. Jung) in seinem eigenen schöpferischen Unbewussten zur Auswirkung gelangt sind.

Bevor wir dazu übergehen, diese These im einzelnen durch Beispiele aus der zeitgenössischen Kunst zu belegen, gilt es hier zunächst eine methodische Frage zu erörtern, die uns sogleich mitten in die Problematik dieses Kapitels hineinführen wird. Ich meine die Frage der Exempelwahl. In der modernen Methode der Kunstwissenschaft, der wir eine Fülle reicher Erkenntnisse verdanken, werden die vielleicht bedeutendsten Einsichten durch den wechselseitigen Vergleich von Kunstwerken gewonnen. Aber es kommen schiefe Urteile in die Kunstgeschichte hinein, wenn man, nur um eine Behauptung zu rechtfertigen, mit Beispielen operiert, deren Beweiskraft zwar evident ist, die aber für den Künstler oder die Schule, der sie angehören, gar nicht charakteristisch sind.

Auf unseren Fall angewendet heisst das: Es gibt, um ein besonders krasses Beispiel herauszugreifen, im Werke van Goghs Bildnisse, die, wer sein Auge an Hodler geschult hat, sofort und mit Recht als «parallelistisch» ansprechen wird. Jedermann kennt das Porträt des Briefträgers «Roulin¹», das van Gogh 1889, ein Jahr vor seinem Tode, gemalt hat. Es ist dies genau die Zeit, in der Hodler, ohne dass der eine wusste, was der andere tat, in seiner Porträtmalerei die parallelistische Bildform entwickelte, und man braucht nur dem «Briefträger Roulin» das nahezu gleichzeitige Bildnis des «Architekten

¹ *J.-B. de La Faille*, Vincent van Gogh. Ausgabe Hyperion, Paris 1939, Nr. 464.

Juvet¹» von der Hand Hodlers gegenüberzustellen, um zu erkennen, dass hier wie dort das gleiche Kompositionsschema vorliegt. Dass die zeichnerische und vor allem die koloristische Behandlung im Detail stark divergiert, indem Hodler in dieser Beziehung stilgeschichtlich hinter van Gogh mehr wie eine volle Generation zurückbleibt, kann uns nicht darüber täuschen, dass in der formalen Konzeption beiden Künstlern das gleiche Ziel vorschwebt hat: durch das Zusammenfallen von Bild- und Kompositionsachsen, durch die strenge Beobachtung der reinen axialsymmetrischen Frontalität, dem Bilde hieratische Feierlichkeit, Geschlossenheit und Monumentalität zu verleihen.

Oder ein anderes Beispiel: Sowohl Cézanne wie van Gogh scheinen eine ganz besondere Vorliebe für das Motiv der in die Bildtiefe sich verjüngenden Allee besessen zu haben; unzählige Male haben sie dieses Thema redigiert, und in der in vereinzelt Fällen streng axialsymmetrischen Durchführung² verrät sich ein bewusstes Streben nach Komposition und bildmässiger Klarheit. Ein Vergleich mit Hodlers «Herbstabend», über den wir ja ausführlich gesprochen haben, drängt sich auf, allein: ist dieser Vergleich in unserem Zusammenhange berechtigt?

Handelt es sich bloss darum, den Leser auf offensichtliche thematische und formale Analogien aufmerksam zu machen, so ist dagegen billigerweise nichts einzuwenden. Soll aber mit Hilfe derartiger Gegenüberstellungen bewiesen werden, dass die parallelistische Bildform, die wir als Hodlers individuelle Vorstellungsform erkannt haben, zugleich auch als die für die ganze nachimpressionistische Kunst verbindliche, allgemeine Form anschaulichen Vorstellens verstanden werden müsse, so wäre dabei die wichtige Tatsache übersehen, dass die oben zitierten Beispiele in ihrer scheinbar parallelistischen Konzeption sowohl für van Gogh als auch für Cézanne keineswegs charakteristisch sind. Man wird sie deshalb nicht als bloss «zufällige» formale Konvergenzen abtun, aber es ist hier doch zu unterstreichen, dass im ganzen Œuvre van Goghs, die immer wieder erstaunlichen Bildnisse des «Père Tanguy»³ ausgenommen, die scheinbar «parallelistische» Kompositionsform des «Postier Roulin» durchaus nicht mehr nachzuweisen ist und dass Cézanne ebenso wie Gauguin der reinen Frontalität überhaupt ausgewichen sind. Nicht anders liegt der Sachverhalt hinsichtlich des Motivs

¹ Bender, Abb. 208.

² Van Gogh: *De La Faille* (op. cit.), Nr. 132, 133; 552; Cézanne: *L. Venturi, Cézanne*, 2 Bände, Paris 1936, Nr. 626 bis 628.

³ *De la Faille* (op. cit.), Nr. 304, 305.

der in die Bildtiefe sich verkürzenden Allee. Bei Gauguin kommt es nur ganz vereinzelt vor und nur in Verbindung mit Staffagefiguren, d. h. nie um seiner selbst willen wie bei Hodler¹; bei van Gogh und Cézanne ist es zwar häufig – wir sagten es schon –, doch überwiegen bei weitem die asymmetrischen, noch ganz in der Bildtradition des Impressionismus stehenden Formulierungen.

So wollen wir denn das Wasser nicht von der eigenen Mühle ableiten und durch missverständliches Vergleichsmaterial unsere These von den individuellen Vorstellungsformen untergraben. Die wirklichen Gemeinsamkeiten liegen nicht so offen zutage, liegen «unter» der jeweiligen individuellen Vorstellungsform, die es von Fall zu Fall – doch das gehört nicht mehr zu dieser Arbeit – neu zu bestimmen gilt.

1. Paul Cézanne

Niemandem wird es zunächst einfallen, Cézannes «Selbstbildnis mit der Palette» (Abb. 10)², das zwischen 1885 und 1887 entstanden sein muss, mit Hodler in vergleichende Beziehung zu setzen, aber je mehr man sich in das Detail vertieft, um so deutlicher wird die Verwandtschaft der künstlerischen Absicht. Sie liegt in dem beiden Meistern gleichermaßen eigenen Willen zur Form und darin, dass sowohl für Cézanne als auch für Hodler die Bildfläche recht eigentlich zur künstlerischen Realität geworden ist. Versuchen wir, die stilistischen Gemeinsamkeiten, die den französischen Meister mit Hodler verbinden, beschreibend herauszuarbeiten.

In der Anordnung des Cézanneschen Selbstbildnisses herrscht die strenge Horizontale. Der Spannrahmen rechts mit seinen beiden Querbalken bildet das oberste Horizontalparallelenpaar, ein weiteres, tiefer liegendes wird durch die Palette gewonnen, deren linke und untere Kante zugleich mit der Umrisslinie des rechten Ober- und Unterarmes zusammenfallen, eine letzte, fünfte Waagrechte markiert die obere Seite einer Tischplatte. Diese Horizontalparallelen werden nun durch einzelne Geraden (Staffelei, rechter Oberarm) im stumpfen oder spitzen Winkel geschnitten; stossen beide jedoch, wie bei der Palette, rechtwinklig aufeinander, so werden die Schenkel nach Möglichkeit nicht bildparallel geführt, d. h. gegenüber den Senkrechten und Waagrechten der Randlinien leicht verschoben. Der Grund ist einleuchtend:

¹ Vgl. hierzu etwa die «Rue d'un Village Tahitien», reproduziert in *Maurice Malingue*, Gauguin. Paris 1948, Taf. 173.

² *Venturi*, a. a. O. Nr. 516.

Indem der Künstler die reinen mathematischen Verhältnisse meidet und sowohl die Umrahmung als auch die gegebenen Bildmittelachsen nicht in die Komposition miteinbezieht, sichert er dieser, bei aller Strukturbetontheit, das freie organische Leben, das harmonische Gleichgewicht.

Sogleich wird nun auch eine zweite und dritte Eigentümlichkeit des Cézanneschen Bildaufbaues sichtbar: die Betonung des Umrisses und der Wille zur Fläche. Zwar hat sich Cézanne stets gegen die Auszeichnung der Konturlinie ausgesprochen, und dennoch ist bei ihm in hohem Masse Umrisszeichnung vorhanden. Es genügt, daraufhin die Züge des Antlitzes, den Schnitt des Revers oder die Kanten der Palette zu betrachten, und man wird sogleich bemerken, dass die einzelnen Farbflächen nicht etwa naturalistisch unmerklich ineinander übergehen, sondern scharf voneinander abgesetzt sind, so dass nirgends der Eindruck von Räumlichkeit zu entstehen vermag. Darüber hinaus sind Gegenstände, die Tiefenillusion erzeugen könnten, im Bilde sorgsamst gemieden oder doch keineswegs nach dieser Richtung hin ausgenützt. Die Schräge des Spannrahmens tritt überhaupt nicht als solche in Erscheinung, die Tischplatte in der linken unteren Bildecke ist völlig in die Fläche projiziert, und in der Art, wie der Künstler die Umrisslinien von Palette und Arm zur Deckung bringt, verrät sich vollends seine Entschlossenheit, der Perspektive und Raumwirkung nach Möglichkeit entgegenzuarbeiten.

Forscht man im Œuvre Hodlers nach vergleichbaren Beispielen, so wird man von vornherein den «zweiten Stil» ausschliessen müssen. Dekorative Flächigkeit hat Cézanne nie gesucht, noch lassen sich in seinem Werk spezifisch parallelistische Kriterien wie axialsymmetrische Entsprechungen oder Anzeichen einer «elliptisch geschlossenen Form» nachweisen.

Diese Differenzen verlieren nun aber sofort an Schärfe, wenn wir uns Hodlers vorparallelistischer Phase zuwenden und dem «Selbstbildnis mit der Palette» etwa den «Studenten¹» von 1874 gegenüberstellen. Die Art, wie der Hintergrund bei Hodler horizontalparallel rhythmisiert ist, wie dort die Schräge des Spannrahmens rechts der Waagrechten entgegenwirkt, überhaupt die ganze geometrische Gebundenheit der Komposition schliesst sich der Cézanneschen Bildanlage unmittelbar an. Wir wollen damit durchaus nicht den «Studenten» mit dem immerhin mehr wie zehn Jahre jüngeren «Selbstbildnis mit der Palette» auf die gleiche stilistische Stufe stellen; worauf es uns in diesem Augenblicke ankommt, ist lediglich die Tatsache, dass so-

¹ *Bender*, Abb. 10; *CAL*, Taf. 3; *Hugelsbofer*, Taf. 3; *Überwasser*, Taf. 3.

wohl Cézanne als auch Hodler der Form, der Linie und der Fläche ein dem Impressionismus gegenüber neues Gewicht beigemessen haben. Dass sie so- dann, auf dieser Voraussetzung weiterbauend, auf Grund ihrer individuellen Vorstellungsform zu durchaus verschiedenen Resultaten gelangt sind, steht zu dieser Feststellung nicht im Widerspruch.

2. Vincent van Gogh

Vielleicht noch aufschlussreicher ist ein Vergleich mit van Gogh. Während Cézanne doch schon 1839 geboren ist, sind van Gogh und Hodler auf den Monat genau (März 1853) Zeitgenossen. Wenn irgendwo, dann müssen sich infolgedessen im Werke dieser beiden Künstler Reste kollektiver Vorstellungsformen nachweisen lassen, und das um so mehr, als von einer persönlichen Berührung zwischen van Gogh und Hodler nichts bekannt ist, die Möglichkeit einer direkten Beeinflussung also von vornherein ausgeschaltet werden kann.

Wir exemplifizieren mit der «Vue d'Arles» (Abb. 11)¹, die van Gogh ein Jahr vor seinem Tode, 1889, gemalt hat. Wie bei Cézanne, so herrscht auch hier in der bildnerischen Anordnung der Gegensatz zwischen Vertikalen und Horizontalen vor. Die Konkordanz der steil aufsteigenden Parallelen der drei Weidenstämme des Vordergrundes ruft die grossartige Musikalität des Ganzen hervor. Aber der eigentliche künstlerische Reiz besteht nicht in diesem linearen Gefüge, sondern in der Herausarbeitung von lauter schmalen, flächigen Streifen, die von rechts unten nach links oben Vorder- und Hintergrund miteinander verbinden. Das wirklich Erstaunliche ist dabei die Tatsache, dass van Gogh dieses an sich schon perspektivische Motiv nicht dazu benützt, im Bilde Tiefenillusion vorzutäuschen. Im Gegenteil, er sichert sich sofort die bildhafte Flächigkeit, indem er die Einheit des Fluchtpunktes aufhebt, d.h. nicht eines dieser diagonalparallelen Felder linearperspektivisch richtig konstruiert. Mit anderen Worten: wie Cézanne und wie Hodler negiert van Gogh zwar nicht die linearperspektivischen Angaben, wohl aber deren linearperspektivische Richtigkeit.

«Parallelistisch» kann man die «Vue d'Arles» trotz dem Dreiklang der parallelen Weidenstämme im Vordergrund natürlich deshalb nicht nennen, weil sie keine der Forderungen der parallelistischen Bildform erfüllt, d.h. weder auf die gegebenen Bildmittelachsen Rücksicht nimmt, noch axial-symmetrisch oder elliptisch geschlossen komponiert ist. Aber die Kriterien

¹ *De La Faille* (Hyperion 1939), Nr. 534.

ihres Stils sind nichtsdestoweniger Kriterien auch jeder parallelistischen Landschaft von Hodlers zweitem Stil, insofern als beiderorts die Bildanlage durch das Vorherrschen linearbegrenzter Flächen ebenso wie eines horizontalen und vertikalen Achsengefüges entscheidend mitbestimmt wird.

Neben diesen offensichtlichen formalen Analogien existiert zwischen van Gogh und Hodler aber noch ein weiterer Berührungspunkt, der hier nicht unerwähnt bleiben darf: der «Parallelismus der Empfindung». Wir haben gelernt, ihn unabhängig von der parallelistischen Bildform zu verstehen, indem wir ihn schon im frühen «ersten Stil» in der Form eines realistisch wiedergegebenen parallelistischen Blickerlebnisses («Andacht», «Gebet im Kanton Bern»!) nachgewiesen haben, lange bevor er um 1890 in der parallelistischen Konzeption des Gruppenbildes seine bildmässige Realisation gefunden hat. In dieser Weise, also rein inhaltlich, begegnet er auch bei van Gogh, und zwar im «Gefängnishof¹» von 1890 und in der ergreifenden Vision «Auf der Schwelle der Ewigkeit²» (1889), demjenigen Werke, das sich vielleicht am engsten mit Hodler berührt.

Hier drängt sich denn auch sogleich ein Vergleich mit dem wenig später (um 1891) entstandenen «Stelzfuss³» Hodlers auf, der jener merkwürdigen Studienreihe von parallelistischen Männerporträts angehört, welche unmittelbar vor und in einzelnen Fällen als direkte Entwürfe für die «Lebensmüden» und «Enttäuschten» geschaffen worden sind. Nicht nur das beklagenswerte Schicksal eines einzelnen Individuums soll darin zur Darstellung gebracht werden, sondern das Elend der ganzen Menschheit, das, bei van Gogh allerdings noch um einen Grad höher ins Allgemeingültige erhoben, beide Maler gleichermassen beunruhigt haben muss.

3. Paul Gauguin

Aber zweifellos am aufschlussreichsten ist eine Gegenüberstellung mit Gauguin. Das Vergleichsbeispiel bietet sich von selbst an: Im Jahre 1892 schuf Gauguin nach einem ägyptischen Vorbild (Wandmalerei aus einer Grabkammer in Theben, um 1400 v. Chr.) sein berühmtes «Ta-Matete»-Bild (Abb. 12a); im gleichen Jahre entstanden in Hodlers Atelier in Genf die «Lebensmüden» (Abb. 12b), die formal das genau gleiche Problem behandeln. Fünf Figuren in einer freien Landschaft auf einer Bank sitzend,

¹ *De La Faille*, a.a.O. Nr. 690; *L. Goldscheider* und *W. Uhde*, a.a.O. Taf. 106.

² *De La Faille*, a.a.O. Nr. 719; *L. Goldscheider* und *W. Uhde*, a.a.O. Taf. 91.

³ *Bender*, Abb. 228.

aber wie verschieden sind die künstlerischen Lösungen! Bei Gauguin eine bewegte, asymmetrische Komposition, die weder auf die Bildmittelachsen noch auf die Umrahmung (stehendes Mädchen rechts!) Rücksicht nimmt, bei Hodler ein streng axialsymmetrischer, geschlossener Bildaufbau mit betonter Mittelachse, der die gegebenen Randlinien als endliche Begrenzung bewusst miteinbezieht. Und dennoch, wer genauer hinsieht, wird hier eine ganze Anzahl von Gemeinsamkeiten entdecken. Es sind dieselben, die wir schon bei Cézanne und van Gogh beobachtet haben.

Wir erinnern uns des im ersten Kapitel vorgestellten Hodlerschen Lehrsatzes (vgl. oben S. 33): «Par la seule ligne du contour on peut exprimer (les) choses.» Betrachten wir unter dem Gesichtspunkt dieses Prinzips die Mädchenfiguren des «Ta Matete», so fällt ihr betonter Konturlinearismus auf. Sie sind mit Ausnahme der mittleren Gestalt in reiner Profilansicht gegeben. Die Absicht des Malers, den gesamten Ausdrucksgehalt in der melodisch geschwungenen Linie zusammenzufassen wird dadurch offenbar.

Die dekorative Flächigkeit ist einerseits die direkte Folgeerscheinung dieser «cloisonistischen» Technik, andererseits das Ergebnis einer raffinierten horizontal- und vertikalparallelen Rhythmisierung der Bildfläche. Fünf auch koloristisch voneinander unterschiedene Streifen von wechselnder Breite werden durch die doppelte Zahl von senkrechten Parallelen (sechs Mädchenfiguren des Mittel- und vier Baumstämme des Hintergrundes) gleichsam zu einem die ganze Leinwand überziehenden Netz verknotet, und dennoch wirkt das Ganze wundervoll lebendig und keineswegs zerebral. Der Unterschied zu dem rationalen Bildgefüge Hodlers ist hier mit Händen zu greifen.

Wo aber das Bildgefüge fast ausschliesslich auf den Gegensatz von Vertikaler und Horizontaler ausgerichtet ist, da kann auch keine echte Raumillusion mehr sein. Schon immer hat man gesehen, dass Gauguin, ähnlich wie van Gogh, die Zentralperspektive zugunsten der vom japanischen Holzschnitt übernommenen Parallelperspektive aufgegeben hat. Die rechte Kante der Bank im Mittelgrunde des Bildes, die, zentralperspektivisch richtig konstruiert, von rechts unten nach links oben verlaufen müsste, ist ein Beispiel dafür. Hodler hat diesen Schritt nie vollzogen. Die Bank der «Lebensmüden» ist durchaus korrekt gezeichnet, und so musste denn ein hinter den Sitzfiguren heruntergelassener weisser Vorhang dem Bedürfnis nach Flächigkeit Genüge tun. Die künstlerische Zwiespältigkeit in Hodlers idealistischem Schaffen beruht nicht zuletzt auf solchen oft künstlichen und fast nie überzeugenden Ersatzlösungen.

Wir wollen es hier mit unseren Vergleichsbeispielen ein Ende nehmen lassen. Eine eingehendere Untersuchung des Problems müsste weiter ausgreifen und eine, leider noch immer zu wenig gewürdigte Künstlerpersönlichkeit wie die Seurats, dessen auffallende Linearkompositionen mit ihren betonten Symmetrie- und Parallelführungen in den gleichen Zusammenhang gehören, miteinbeziehen. Aber das Wesentliche ist zweifellos angedeutet worden.

Zwar ist es eine alte Tatsache, dass der Stilwille der nachimpressionistischen Kunst, d. h. eben der Kunst Cézannes, van Goghs, Gauguins, mit der Gesamtheit der in der Zeit wirksamen künstlerischen Kräfte nicht übereinstimmt, und trotzdem brauchen wir den Einwand, dass infolgedessen von einer «kollektiven» Form anschaulichen Vorstellens nicht die Rede sein könne, nicht gelten zu lassen. Zugegeben, die stilbildende Kraft der «Nachimpressionisten» hat bei weitem nicht ausgereicht, die zerstörte Einheits-situation wieder herzustellen. Aber das scheint mir nicht das Entscheidende zu sein. Wir wissen heute, was die Künstler längst begriffen haben: Dass der Verlauf der Kunstgeschichte ohne das aktive Eingreifen dieser kleinen Gruppe von Aussenseitern und Verfemten, die, ein jeder nach seiner Art, an der Verwirklichung der gleichen künstlerischen Ideale gearbeitet haben, ein anderer gewesen wäre. Cézanne und nicht Hans von Marées ist es gewesen, van Gogh und nicht Liebermann, Gauguin und nicht Puvis de Chavannes¹, die als eigentliche Wirklichkeitsträger ihrer Epoche für den Gang der Entwicklung bestimmend geworden sind, auch wenn der «Stil», mit dem sie den Impressionismus überwunden haben – wie dieser selbst –, nur ein partieller gewesen ist.

Dann lässt sich das Ergebnis unseres Stilvergleichs in die nachstehenden drei Punkte zusammenfassen:

¹ Ich halte es im übrigen für unwahrscheinlich, dass die Entwicklung von Hodlers Parallelismus durch *Puvis de Chavannes* nennenswert beeinflusst worden ist. Zwar hat Puvis direkt in Hodlers Leben eingegriffen, und der, wenn auch ephemere Pariser Erfolg Hodlers ist zu einem guten Teil sein Verdienst. Indessen, ganz abgesehen davon, dass Puvis mehr wie eine volle Generation (geb. 1824) älter war als Hodler, ist seine scheinbar tektonische Kompositionsweise durchaus klassizistisch retrospektiv und hat mit dem neuen Ernstnehmen des Gegenstandes durch die Nachimpressionisten, deren Generation Hodler angehört, nichts zu tun. Demgegenüber könnte allenfalls Hodlers Neigung zum Idealismus und Symbolismus durch Puvis eine neue Stärkung erfahren haben, doch ist auch hier zu unterstreichen, dass Hodler lange vor der ersten Begegnung mit Puvis de Chavannes die Wendung zum Idealismus vollzogen hat. («Zwiesgespräch mit der Natur», 1884!)

1. Die Tektonisierung der Bildfläche
2. Die Negierung der Perspektive
3. Die Auszeichnung der Konturlinie

In der Tat:

1. Die Tektonisierung der Bildfläche – wir haben sie in einem früheren Abschnitt¹ als die wichtigste Prämisse der parallelistischen Bildform bezeichnet – ist nicht ein spezifisch Hodlerisches Stilmittel, sondern eine rudimentäre (d.h. für eine kleine Gruppe, nicht mehr für die schöpferische Allgemeinheit verbindliche) kollektive Vorstellungsform. Und wirklich, seit dem Beginn der achtziger Jahre (1884 konzipierte Hodler sein erstes parallelistisches Bild, die «Reformatoren») ist als Reaktion auf die formauflösenden Tendenzen des Impressionismus ein neues Ernstnehmen des Gegenstandes zu konstatieren. Nicht den Sinnenreiz seiner oberflächlichen Erscheinung, sondern die innere Struktur zur Anschauung zu bringen, heisst jetzt das oberste Gesetz der jungen Künstlergeneration; eine eigengesetzliche Strukturierung der Bildfläche kennzeichnet das Resultat ihrer tektonischen Bemühungen. Es liegt, um es so auszudrücken, ein betont willensmässiges Element in ihrer Kunst.

«Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cone...²» lautet eine vielzitierte Forderung Cézannes, der, nachdem er sich ein halbes Leben lang mit dem Thema der «Badenden» beschäftigt hatte, endlich die Komposition auf ein einziges monumentales Dreieck zusammenreisst. In denselben Jahren, in denen Cézanne die Sinneseindrücke in dieser Weise auf Grund geometrischer Überlegungen in der Bildfläche zu organisieren versucht, kommen die «Synthetisten», die sich von der Schule von Pont-Aven und damit vom «Cloisonismus» Gauguins herleiten, zu der Überzeugung – und es ist dies sicher kein Zufall –, die Erscheinungen der sichtbaren Wirklichkeit seien auf die wenigen verstandesmässig zu erfassenden Grundformen, als da sind die Gerade, der Winkel, der Kreisbogen, die Ellipse etc. zurückzuführen, anderenfalls sie sich der bildnerischen Gestaltung überhaupt entzögen. Man höre, wie Hodler, der weder die Bedeutung des einen geahnt, noch die Theorien der anderen gekannt hat, in die allgemeine Diskussion um dieses erregende Thema eingreift: «Wenn ich sehr weit vom Bilde entfernt bin, so bleibt die Grundform sichtlich im Auge. Es bleibt, sei es ein Dreieck, ein Kreis oder...³»

¹ Fragen der Abgrenzung.

² Brief an Emile Bernard vom 15. April 1904.

³ *Loosli*, Band IV, S. 213.

Dass die Wirksamkeit dieser kollektiven Vorstellungsform sich nicht allein auf Frankreich beschränkt, zeigt eindrücklich Hans von Marées. Keine Frage, dass das strenge Ordnungssystem seines Bildaufbaues weit über die geltenden Kunstanschauungen seiner Heimat hinausweist und dass er sich darin aufs engste mit Cézanne und Hodler (wie schon Fritz Burger gesehen hat¹) berührt, dessen Hang zum Idealismus er, wenn auch in geläuterter und vergeistigter Form, teilt, liegt zutage.

2. Ebenso wenig wird man dort von «Zufall» sprechen dürfen, wo es sich darum handelt, eine Erklärung dafür zu finden, dass sowohl Cézanne wie van Gogh, Hodler wie Gauguin die Perspektive und damit eine seit der Renaissance ununterbrochene form- und geistesgeschichtliche Tradition in Frage gestellt und sich zu einer Flächenkunst bekannt haben, die im Impressionismus zwar vorgebildet ist (Negation der Luft- und Farbperspektive), in ihrer konsequenten Durchbildung aber weit über diesen hinausführt. Missachtung der linearperspektivischen Richtigkeit, hohe Horizonte, starke Aufsichten, Modellierung der Körper durch Lichteinfall von vorne, Wegfall der raumbildenden Aussenschatten sind die Kriterien des neuen Flächenstiles. Während aber deren sukzessives Auftreten als Reaktion auf den impressionistischen Illusionismus hinlänglich erklärt werden kann, bleibt es eines der grossen Fragezeichen in der künstlerischen Entwicklung Hodlers, zu entscheiden, aus welcher geheimnisvollen Schicht dem Schöpfer des «Zwiegesprächs mit der Natur²» (1884) – dem ersten und künstlerisch vielleicht wertvollsten Manifest des Hodlerschen Idealismus – die Kenntnis von diesen ungeahnten Möglichkeiten bildnerischen Ausdrucks zugefallen sein mochte, da er sie ja doch gleichsam im Schlaf und nicht wie Cézanne, Gauguin oder van Gogh in kämpferischer Auseinandersetzung mit dem Impressionismus – den er nie absorbierte – sich angeeignet hat. Man wird auch hier die Verbindung über das kollektive Unbewusste, d.h. die kollektiven Vorstellungsformen suchen müssen.

3. Das gleiche gilt von der Auszeichnung der Konturlinie. Es erübrigt sich, was durch die geführten Stilvergleiche klar geworden sein dürfte, durch weiteres Dokumentationsmaterial zu erhärten: dass der Konturlinearismus des reifen Hodler nicht als eine Eigentümlichkeit seines Individualstiles gewertet, sondern als spezifisches Charakteristikum der nachimpressionistischen Kunst – wir erinnern an die «gefühlte» Linie bei van Gogh oder den «Cloisonismus» Gauguins – verstanden werden muss.

¹ Vgl. Fritz Burger, Cézanne und Hodler. München 1917, S. 62 ff.

² Bender, Abb. 123; CAL, Taf. 36; Überwasser, Taf. 48.

Hingegen ist hier der Ort, abschliessend ein Wort über das Verhältnis Hodlers zum Jugendstil zu sagen. Man kann noch heute hin und wieder der erstmals wohl von Henry van de Velde¹ formulierten Meinung begegnen, wonach der Parallelismus aus dem Geiste des Jugendstils zu erklären sei. Dieser auf oberflächlicher Ähnlichkeit beruhende Irrtum ist so lange möglich gewesen, als man sich über die Verwurzelung der parallelistischen Bildform einerseits in der individuellen Vorstellungsform Hodlers, andererseits in den kollektiven Vorstellungsformen seiner Zeit, nicht hinreichend Rechenschaft abgelegt hat. Es müsste aber eigentlich genügen, darauf hinzuweisen, dass Hodler seine ersten parallelistischen Bilder – wir haben sie genannt – konzipiert hat, lange bevor der Jugendstil, zum mindesten in der Schweiz, als bewusste Bewegung ans Licht getreten ist. Das Umgekehrte ist wahrscheinlicher, nämlich, dass die ihr angeschlossenen Maler in Hodler so etwas wie einen Vorkämpfer ihrer Ideale erkannt und gefeiert haben, und es kann kein Zweifel sein, dass die begeisterten Ovationen, die sie ihm anlässlich seines Wiener Besuchs im Jahre 1904 entgegengebracht haben, in diesem Sinne zu interpretieren sind.

In Wirklichkeit aber ist Hodler ebensoviel und ebensowenig ein Jugendstilmalers gewesen, wie Gauguin oder van Gogh solche gewesen sind, und man braucht ihn nur mit Gustav Klimt zu konfrontieren, dessen persönliche Bekanntschaft er in Wien gemacht hatte, um der Abwegigkeit eines solchen Vergleichs innezuwerden.

Eines freilich muss zugestanden werden: Hodler hat sich dem Einfluss des Jugendstils wenigstens zeitweise nicht zu entziehen vermocht. Die berühmte Jugendstillinie hat er sogar bereitwilligst aufgenommen, und die Werke, die im Gefolge des «Tages» seine Werkstatt verlassen, spiegeln deutlich das dekorative Empfinden wieder, das die Ideatoren des neuen «Stils» verkündet hatten. Wenn Hodler früher (im «Auserwählten») die sechs geflügelten Genien steif aufgerichtet, «wie in ausgehöhlten Marmorsäulen aufgehängt» (Mühlestein/Schmidt) darstellte, so kann er sich jetzt in den unnatürlichsten Verrenkungen und Verdrehungen nicht genug tun («Tag»). Dass es meistens Wesen weiblichen Geschlechts sind, die er in dieser Weise zu klingenden Ornamenten umstilisiert, spricht für den vegetativen, gefühlsbetonten Charakter der neuen künstlerischen Tendenz.

¹ *Henry van de Velde*, Ferdinand Hodler. «Die weissen Blätter», 3. Heft, 5. Jahrgang, Bern-Bümpliz 1918, S. 137 f.

Aber die innere Struktur der parallelistischen Bildform ist dadurch natürlich nicht beeinflusst worden. Im tiefsten Grunde ein Geschöpf der Ratio, lebend von mathematisch klaren Verhältnissen, von Vertikalen und Horizontalen, von Wiederholungen und symmetrischen Entsprechungen, musste ihr das organische Leben der Jugendstillinie letztlich wesensfremd bleiben. Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges sind denn auch die Nachwirkungen des Jugendstils im Werke Hodlers mehr und mehr im Schwinden begriffen.

Resümieren wir: In früheren Abschnitten habe ich versucht klarzustellen, welches die Voraussetzungen sind, die in der Kunst Hodlers gegeben sein mussten, damit an der Wende vom «ersten» zum «zweiten Stil» das entstehen konnte, was wir als seine individuelle Vorstellungsform bezeichnet haben. Anders ausgedrückt: die parallelistische Bildform schliesst alles in sich, was wir aufgewiesen haben: den Willen zur Tektonisierung der Bildfläche, zur Negierung der Perspektive, zur Auszeichnung der Konturlinie. Diese drei grundlegenden Faktoren aber sind nicht aus der einmaligen und einzigartigen schöpferischen Konstitution Hodlers verstanden, sondern in umfassenderem Sinne als Reste kollektiver Vorstellungsformen gedeutet worden, die der Künstler als Repräsentant seiner Generation in sich trägt. Dann allerdings ist die biologische Situation, die stilgeschichtliche Stellung Hodlers eindeutig bestimmt.

Und damit sind wir am Ende unserer Untersuchungen. Es wäre vielleicht wünschbar gewesen, eingehender darüber zu sprechen, ob und in welchem Sinne uns der Parallelismus Hodlers heute noch etwas bedeuten kann. Aber das sind Probleme, die sich der wissenschaftlichen Erforschung verschliessen. Auch wird es hier zwischen den Anhängern des «Idealisten» und des «Realisten» Hodler nie zu einer Verständigung kommen. Wir haben unseren Standpunkt bekannt und die idealistisch-parallelistische Werkgruppe als Spreu vom Weizen geschieden. Heinrich Wölfflin, der in der kargen und nach letzter Formenklarheit strebenden Kunst seines Landsmannes oft genug Züge seines eigenen Wesens wiedererkannt haben mochte, hat anders geurteilt: «Für mich liegt in der Ordnung hier etwas Tröstliches, Versöhnendes. Es ist, als ob das persönliche Schicksal im Schoss einer höheren, ordnenden Macht ruhte, als ob auch hier das Erlebnis des einzelnen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei. Die Wirkung streift ans Religiöse¹.»

¹ *Heinrich Wölfflin*, Über Hodlers Tektonik. «Die Kunst in der Schweiz», Mai 1928, Sonor S.A., Genf. Wieder abgedruckt in den «Kleinen Schriften», herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 143.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Allgemeine Literatur

- Frey, Dagobert*, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. R. M. Rohrer Verlag, Wien 1946.
- Friedländer, Max J.*, Von Kunst und Kennerschaft. Bruno Cassirer und Emil Oprecht, Oxford/Zürich 1946.
- Hildebrand, Adolf*, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg 1893, 4. Auflage, 1918.
- Jung, C. G.*, Gestaltungen des Unbewussten. Rascher Verlag, Zürich 1950.
- Lehmann, Herbert*, Die Physiognomie der Landschaft. In *Studium generale*, Band 3, 1950.
- Neumann, Erich*, Kunst und schöpferisches Unbewusstes. Umkreisung der Mitte. Band III, Rascher Verlag, Zürich 1954.
- Rob, Franz*, Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens. München 1948.
- Sedlmayr, Hans*, Verlust der Mitte. Otto Müller Verlag, Salzburg 1948.
- Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1955.
- Sterzinger, Othmar H.*, Grundlinien der Kunstpsychologie. Graz 1937–1939.
- Wölfflin, Heinrich*, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Benno Schwabe & Co., Basel 1915, 10. Auflage 1948.
- Adolf Hildebrand. Zwei Aufsätze. Wiederabgedruckt in den «Kleinen Schriften», herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946.
- Worringer, Wilhelm*, Abstraktion und Einfühlung. Piper & Co., München 1908.

2. Spezielle Literatur

- Baud-Bovy, Daniel*, Barthélemy Menn, Dessinateur. Genf 1943.
- Behn-Eschenburg, H.*, Ferdinand Hodlers Parallelismus. «Psychoanalytische Bewegung», Wien, Juli/August 1931, Heft 4, III. Jahrg., Sonderheft «Schweiz».
- Bender, Ewald*, Die Kunst Ferdinand Hodlers. Band 1. Rascher & Cie., Zürich 1923.
- Burger, Fritz*, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. Delphin-Verlag, München 1917, II. Auflage 1918.
- Deri, Max*, Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Paul Cassirer, Berlin 1920.
- Frey, Adolf*, Ferdinand Hodler. Verlag H. Haessel, Leipzig 1922.
- Godet, Pierre*, Hodler. Neuchâtel 1921.
- Haftmann, Werner*, Die Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954.
- Heise, Carl Georg*, Ferdinand Hodler in Deutschland. Ansprache zur Eröffnung der Ferdinand-Hodler-Ausstellung in Hamburg. «Schweizer Monatshefte», 34. Jahrgang, Heft 9, Dezember 1954.
- Hilber/Baud-Bovy/Loosli*, Hodler. Ein zeitgenössisches Dokument. Aare Verlag, Bern 1943.
- Hugelschofer, Walter*, Ferdinand Hodler. Rascher Verlag, Zürich 1952.
- Katalog der F.-Hodler-Ausstellung in Köln, Hamburg und München. Veranstalter von der Stiftung «Pro Helvetia», 1954.
- Die Selbstbildnisse Ferdinand Hodlers. Bern 1853 – Genf 1918. In «Du», Schweizerische Monatsschrift, Nr. 8, August 1953.
- Kesser, Hermann*, und *Bauer, Albert*, Zeichnungen Ferdinand Hodlers. Mit Essay von Hermann Kesser und einem Nachwort von Albert Bauer. Rhein-Verlag, Basel 1921.

- Jedlicka, Gotthard*, Über ein Hodlerbuch. In «Werk» XXX, 1943, S. 106–108.
- Lanica, Anna*, Barthélemy Menn. Phil. Diss., Strassburg 1911.
- Loosli, C. A.*, Ferdinand Hodler. Tafelwerk. Drei Mappen mit 276 Schwarzweiss-Reproduktionen nach Gemälden und Handzeichnungen, eine Mappe mit 28 farbigen Reproduktionen nach Gemälden. Rascher & Cie., Zürich 1919–1920.
- Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass. 4 Bände. R. Suter & Cie., Bern 1921–1924.
- Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers. Birkhäuser-Verlag Basel 1938.
- Maeder, A.*, Ferdinand Hodler. Eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur. Rascher & Cie., Zürich 1916.
- Mandach, Conrad von*, Katalog der Ferdinand-Hodler-Gedächtnisausstellung in Bern, 1921.
- Katalog der Ferdinand-Hodler-Gedächtnisausstellung im Kunstmuseum Bern, 1938.
- Mühlestein, Hans*, Ferdinand Hodler, ein Deutungsversuch. Weimar 1914.
- Mühlestein, Hans*, und *Schmidt, Georg*, Ferdinand Hodler, sein Leben und Werk. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1942.
- Müller, Josef*, Erinnerungen an Ferdinand Hodler. In «Werk», Heft 7, 1946, 33. Jahrg., S. 225–227.
- Müller, Werner Y.*, Die Kunst Ferdinand Hodlers. Reife und Spätwerk. Band 2. Rascher & Cie., Zürich 1947 (mit ausführlicher Bibliographie).
- Peladan, Josephin*, L'Art Suisse et M. Ferdinand Hodler. In «L'Art décoratif». 1913.
- Popp, Amy E.*, Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien. «Die bildenden Künste», II. Jahrgang 1919, S. 45–55.
- Portman, Paul*, Kompositionsgesetze in der Malerei von Ferdinand Hodler. Nachgewiesen an den Figurengruppen von 1890–1918. Phil. Diss., Zürich 1956.
- Roffler, Thomas*, Ferdinand Hodler. Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig 1926.
- Russ, Willy*, Mes souvenirs sur Ferdinand Hodler. Lausanne 1945.
- Schmalenbach, Fritz*, Hodlers Stellung im Frühexpressionismus. In «Werk», Heft 7, Juli 1938.
- Die Berner Hodler-Ausstellung 1953. In «Kunstchronik», Jahrg. 6, 1953, S. 272 ff. Wiederabgedruckt in «Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts». Bern 1955.
- Barthélemy Menn, Versuch einer Charakterisierung seines Stils. Im «Werk», Jahrg. XXX, 1943, S. 302 ff. Wiederabgedruckt in «Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts». Bern 1955.
- Schmidt, Georg*, Hodler und van Gogh – zwei Maler unserer Zeit. In «Wissen ist Macht», Heft 12, Mai 1938, S. 38.
- Die Entwicklung der Malerei von Ingres bis Bonnard. In: Raynal, Maurice, Geschichte der modernen Malerei. Matisse, Munch, Rouault. Genf 1950, S. IX–XIX.
- Steinberg, S. D.*, Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst. Ein Versuch. Rascher & Cie., Zürich 1919.
- Trog, Hans*, Erinnerungen an die Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, 1917. Rascher & Cie., 1917.
- Überwasser, Walter*, Ferdinand Hodler als Zeichner. In «Ernte», Jahrg. XXX, 1949, S. 31 ff.
- Überwasser, Walter*, und *Spreng, Robert*, Hodler. Köpfe und Gestalten. Rascher Verlag, Zürich 1947.
- Wartmann, Wilhelm*, Katalog der Hodler-Gedächtnis-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, 1932.

- Waser, Maria*, Wege zu Hodler. Rascher & Cie., Zürich 1927.
Weese, Arthur, Ferdinand Hodler. Verlag A. Francke, Bern 1910.
Widmann, Fritz, Erinnerungen an Ferdinand Hodler. Rascher & Cie., Zürich 1918.
Widmer, Johannes, Von Hodlers letzten Lebensjahren. Rascher & Cie., Zürich 1919.
Wölfflin, Heinrich, Über Hodlers Tektonik. In «Die Kunst in der Schweiz», Mai 1928.
Wiederabgedruckt in den «Kleinen Schriften», herausgegeben von Joseph Gantner,
Basel 1946.

CURRICULUM VITAE

Am 22. Dezember 1930 wurde ich, Peter Eugen Dietschi, als Sohn des Redaktors Eugen Dietschi und seiner Gattin Margrit, geb. Amberg, in Basel geboren. Ich bin Bürger von Basel, Olten und Liestorf.

1937–1941 durchlief ich die Primarschule, trat daraufhin in das Realgymnasium zu Basel ein und bestand im Frühjahr 1949 die Maturitätsprüfung.

Im Sommersemester des nachfolgenden Jahres immatrikulierte ich mich an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Als Hauptfach wählte ich Kunstgeschichte, als Nebenfächer Archäologie und Nationalökonomie. Während des Wintersemesters 1953/54 studierte ich in Rom.

In Basel besuchte ich die Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren und Dozenten J. Gantner, J. Handschin, H. Kunz, E. Mohr, W. Muschg, F. Ranke, H. Reinhardt, E. Salin, K. Schefold, L. Wiesmann und V. Wagner; in Rom diejenigen der Herren Professoren G. Q. Giglioli, P. Romanelli, M. Salmi und L. Venturi.

Seit dem März 1956 bin ich als Privatsekretär des Herrn E. G. Bührle in Zürich tätig.

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.		Tafel
1	Der Auserwählte, 1893/94. Bern, Kunstmuseum. 219×296 cm	1
2	Thunersee mit symmetrischer Spiegelung, 1905. Genf, Musée d'Art et d'Histoire. 78×99,5 cm.	2
3	Selbstbildnis, 1900. Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie. 41×29 cm	3
4	Die Strasse von Evordes, um 1890. Privatbesitz. 63×44,5 cm	4
5	Herbstabend, um 1892. Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts. 100×130 cm	5
6a	Genfersee, 1908. Privatbesitz. 28×50 cm	6
6b	Genfersee mit Wolkennetz, 1908. Privatbesitz. 49×65 cm	6
7a	Der Tag (frühe Kompositionsskizze), um 1900	7
7b	Der Tag (1. Fassung), um 1900. Bern, Kunstmuseum. 160×340 cm	7
8	Die Tote (Madame Darel), 1915. Privatbesitz, Basel. 65×81 cm	8
9	Genfersee mit Montblanc, 1918. Genf, Musée d'Art et d'Histoire. 61×128 cm	9
10	Paul Cézanne, Selbstbildnis mit der Palette, 1885–1887. Privatbesitz, Zürich. 92×73 cm	10
11	Vincent van Gogh, Vue d'Arles, 1889. Neue Staatsgalerie, München. 72×92 cm	11
12a	Paul Gauguin, «Ta Matete» (Der Markt), 1892. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. 73×91,5 cm	12
12b	Ferdinand Hodler, Die Lebensmüden, 1892. 121×300 cm	12

Photonachweis : Rascher Verlag, Zürich: 1, 4, 5, 12b – Öffentliche Kunstsammlung Basel: 11, 12a – Berner Kunstmuseum: 7b – Fred Eberhard, SWO: 10.

Klischees : Rascher Verlag, Zürich: 2, 3, 6a, 6b, 7a, 8 – Neue Zürcher Zeitung: 9.



Abb. 1. Der Auserwählte, 1893/94



Abb. 2. Thunersee mit symmetrischer Spiegelung, 1905



Abb. 3. Selbstbildnis, 1900



Abb. 4. La route d'Evordes, um 1890



Abb. 5 Herbstabend, um 1892

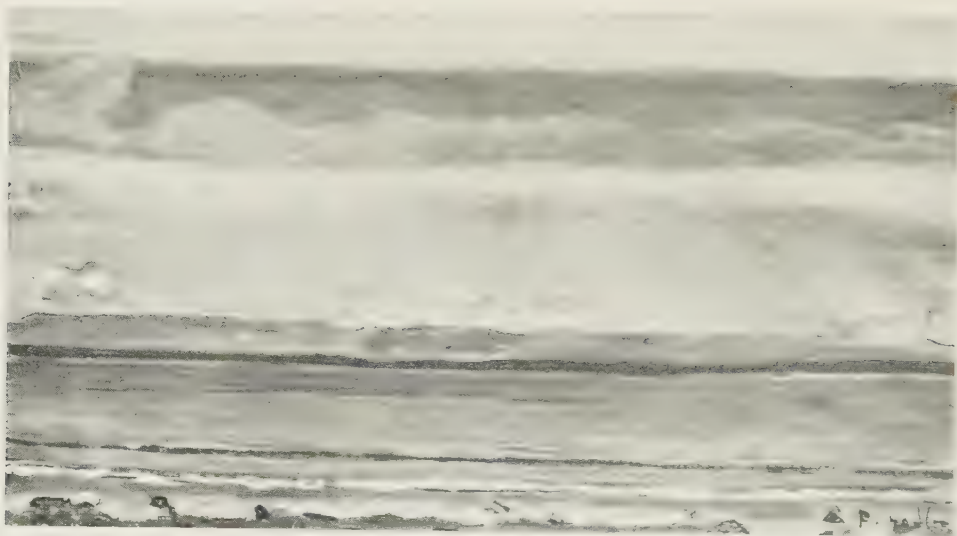


Abb. 6a. Genfersee, 1908



Abb. 6b. Genfersee mit Wolkennetz, 1908



Abb. 7a. Der Tag (frühe Kompositionsskizze), um 1900



Abb. 7b. Der Tag (1. Fassung, Kunstmuseum Bern), um 1900



Abb. 8. Die Tote (Madame Darel), 1915

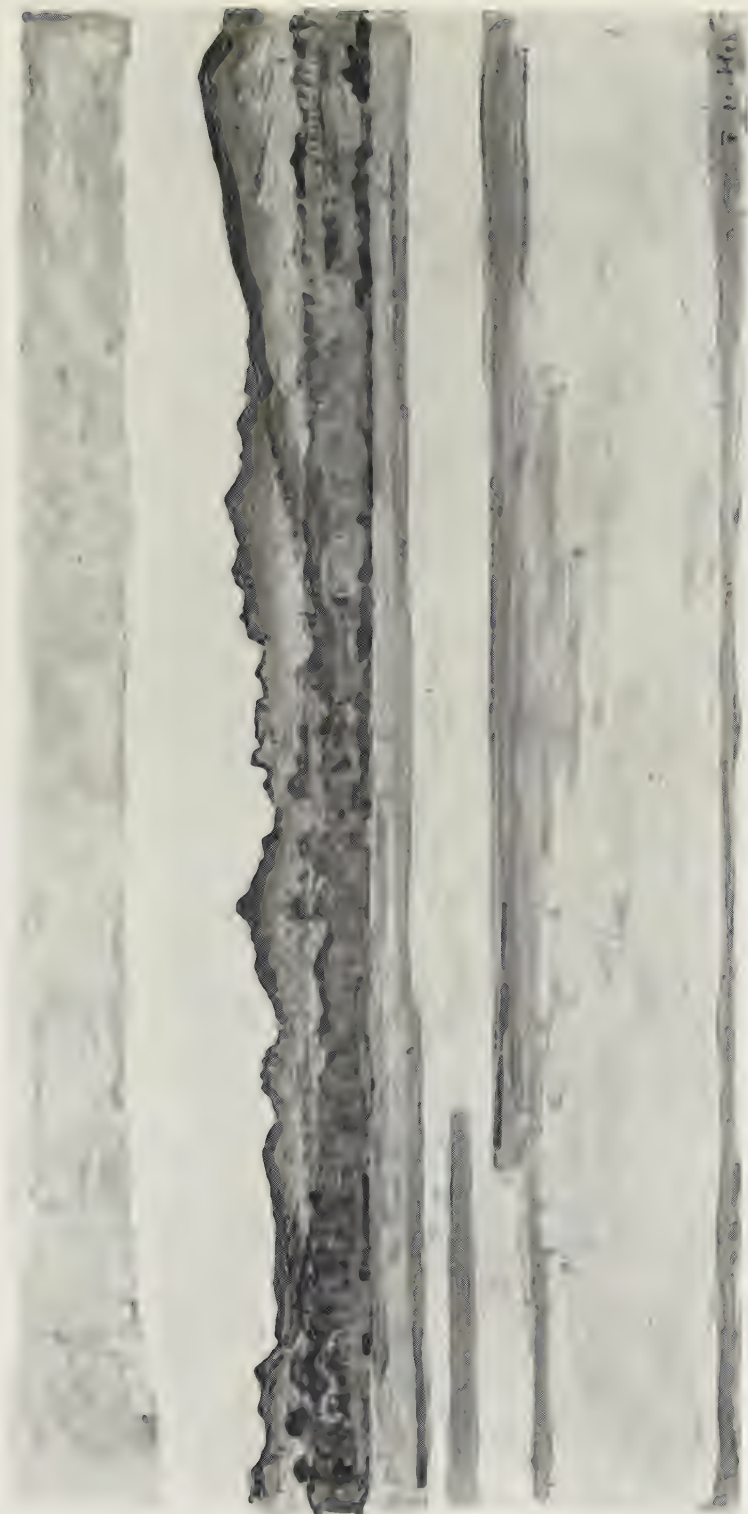


Abb. 9. Genfersee mit Montblanc, 1918

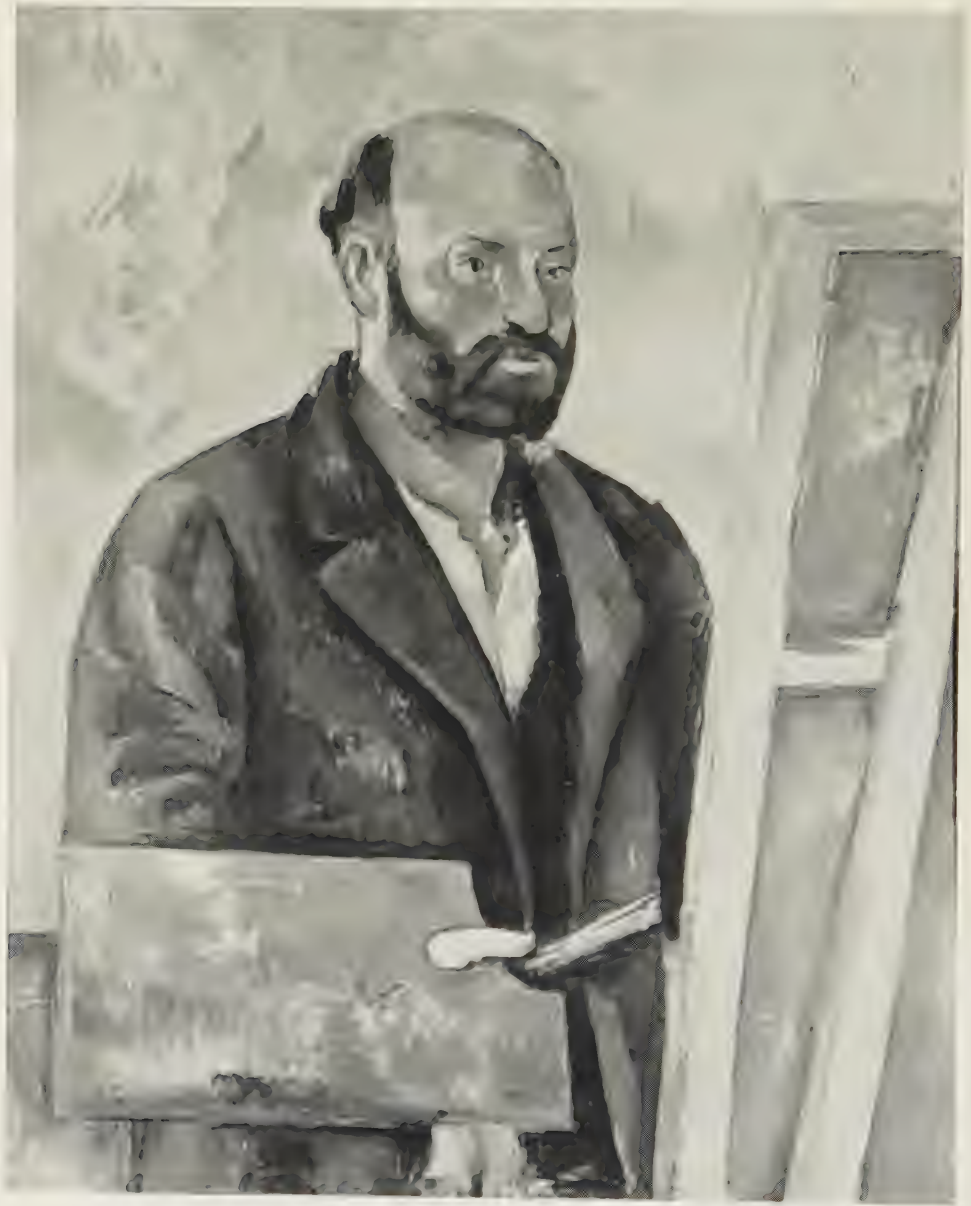


Abb. 10. Paul Cézanne: Selbstbildnis mit der Palette, 1885/87



Abb. 11. Vincent van Gogh: Vue d'Arles, 1889



Abb. 12a. Paul Gauguin: «Ta Matete» (Der Markt), 1892



Abb. 12b. Ferdinand Hodler: Die Lebensmüden, 1892

